A MAGYARORSZÁGI
MŰVÉSZET TÖRTÉNETE
7.

A MAGYARORSZÁGI MŰVÉSZET TÖRTÉNETE

FŐSZERKESZTŐ: ARADI NÓRA

MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
MŰVÉSZETTÖRTÉNETI KUTATÓ CSOPORT

MAGYAR MŰVÉSZET 1919–1945

I. KÖTET

SZERKESZTŐ: KONTHA SÁNDOR



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST 1985

TARTALOMJEGYZÉK

* A szerzők monogramjának feloldását a kötet elején adjuk. Egész fejezetet író szerzőket csak a fejezetcímeknél tüntetjük fel, más szerzők közreműködtét az alfejezetnél jelöljük. * jelzi a szerkesztőségi cikkeket, ill. az átdolgozásokat. Ezek alapjául Bánszky Pálné, Csap Erzsébet, P. Haulisch Lenke, Molnár László és Ráth Zsolt munkatanulmányai, adatösszeállításai szolgáltak.

Az én koromban:
zörgött az egekben a gépek acélja.

Az én koromban:
nem tudta az emberiség, mi a célja.

Az én koromban:
beszéltek a falban a drótok, a lelkek.

Az én koromban:
vad, bábeli nyelvzavarok feleseltek.

Az én koromban:
öngyilkosok ezrei földre borultak.

Az én koromban:
méreggel aludtak el a nyomorultak.

Az én koromban:
kínpadra feküdtek az árva, beteg nők.

Az én koromban:
lélekbe kutattak a lélekelemzők.

Az én koromban:
mint koldusok álltak a sarkon az épek.

Az én koromban:
recsegtek a trónok, a bankok, a népek.

Az én koromban:
mily dalt remegett, a velőkig üvöltő.

Az én koromban:
prózára szerelte a verset a költő.

Az én koromban:
mindannyian ó de magunkra maradtunk.

Az én koromban:
sírtunk, amikor kenyerünkbe haraptunk.

Az én koromban:
nem volt, ki szegény sziveket melegítsen.

Az én koromban:
álmatlanul ült arany-ágyon az Isten.

Kosztolányi Dezső: *Litánia (1935)*

BEVEZETÉS

1. MŰVÉSZETÜNK A KÉT VILÁGHÁBORÚ KÖZÖTT

Az első világháború és a Nagy Októberi Szocialista Forradalom győzelme Európa-szerte jelentős történelmi változásokat hozott. Nálunk a Tanácsköztársaságnak az antanthatalmak segítségével való leverése, a dühöngő fehérterror, az 1920-as trianoni békeszerződés növelte katasztrofálissá a helyzetet, s ezek következményei határozták meg a negyedszázados ellenforradalmi korszak összképét, benne a szellemi élet, az irodalom, a művészet legkülönbözőbb ágait is. A társadalom jelentős része, elsősorban az uralkodó osztályok képviselői a megváltozott körülmények ellenére is folytathatónak vélték és minden eszközzel folytatni kívánták azt, ami a háború és a forradalmak kirobbanásával abbamaradt, azaz restaurációra, a nagybirtok és nagytőke uralmának csorbítatlan visszaállítására törekedtek. A gondolkodók — főleg az írók, művészek — többsége számára azonban egy pillanatig sem volt kétséges, hogy az élet minden területén új korszak köszöntött be. Mint Kosztolányi Dezső 1922-ben, a Nyugatban Hevesy Ivánnak a művészet agóniájáról és reinkarnációjáról szóló tanulmányaira reagálva írta: „Konzervatív is, forradalmár is azt hirdeti: vége a régi világnak. A forrradalmár azonban hozzáteszi: kezdődik az új világ." Gerevich Tibor, a régi alapon álló új rendszer szellemi vezéreinek egyike Egyházművészetünk jövője című, 1920-as cikkében így fogalmazta meg helyzetértékelését: „A legelfogulatlanabb szem is megállapíthatja, hogy Magyarországon keresztény és nemzeti felbuzdulás van. Új korszellemünknek ez a két legfőbb jellemzője. E reneszánsz megnyilatkozik politikában, társadalmi életben, irodalomban, művészete még nincs." Az új művészetet Gerevich szerint a „nemzetien sajátos" tradíciókra kell építeni, kiiktatva a megelőző húsz év eredményeit, például Rippl-Rónait s a Nyolcakat, újra méltó helyére állítva ugyanakkor a neobarokk akadémizmust megtestesítő Benczúr Gyulát.

A történelmi sorsforduló ténye tehát — pozitív vagy negatív értelemben — sokak számára világos volt, s az idő előrehaladtával egyre világosabb lett, de a fogalmak igen sokértelművé váltak. Az új korszak új művészetét merőben másként képzelték el az ellenforradalom és restauráció hívei, mint a forradalom és haladás harcosai. A l'art pour l'art végét kívánta és jövendölte mindkét tábor, de az új művészet kollektivitása, közösségi jellege, közérthetősége, világossága, monumentalitása, vallásossága mást jelentett az egyiknek, mint a másiknak. Az új irodalom és művészet feladatáról alkotott elképzelések is gyökeresen különböztek egymástól, pedig azt a rövid megfogalmazást, amelyet Hevesy Ivánnál találunk erről, akár Gerevich is írhatta volna: „Fanatizálni a tömeget egy új hit, egy új erkölcsi világérzésre." A „hitetlen individuális művészettel" a „vallásos kollektív művészetet" szembeállító Kassák kijelentését, mely szerint „a mi korunk a konstruktivitás kora", aláírhatta volna „a pozitív, az aktív, a produktív, a konstruktív emberek szolidaritását" hirdető Klebelsberg Kunó is. A progresszió képviselői által használt fogalmak, jelszavak más értelmű használata — és ezzel lejáratása — a rendszer

elméletgyártói részéről feltehetően tudatos szándékból is fakadt. Az elméletek, programok sokaságában eligazodni ilyen körülmények között a kortársak számára rendkívül nehézzé vált, sőt ma sem mondható könnyűnek. Az igazi tisztánlátást, a korszak különálló voltának, megkülönböztető sajátosságainak megértését tehát nem az elméleteknek, hanem a művészeti élet feltételeinek, az anyagi körülményeknek, a művész és megrendelő viszonyának, a konkrét feladatok mibenlétének, s nem utolsósorban magának a művészi produkciónak, az egyes életműveknek, a korszakban született alkotásoknak a vizsgálata, elemzése biztosíthatja.

Jóllehet művészettörténetírásunk — hasonlóan a többi társadalomtudományhoz — a marxista igényű összefoglalásokban és monográfiákban eddig is önálló korszakként tárgyalta a két világháború közé eső huszonöt évet, a részletes elemzéseket, s főleg a korszakot különösképpen jellemző sajátosságok feltárását illetően még sok az elvégzendő feladat. Nyilvánvalóan az e téren mutatkozó hiányosságok, a specifikumokra alig figyelő, a korszak kezdő és záró eseményeit olykor mechanikusan és kissé kényszeredetten ismétlő feldolgozások is befolyásolták a hatvanas években jelentkező törekvéseket, amelyek 1919 és 1945 művészettörténeti korszakhatár jellegét vitatták, s az előbbi helyett az 1910 körüli éveket — a Nyolcak fellépésének idejét —, az utóbbi helyett pedig a negyvenes évek végét, az ötvenes évek elejét — a dogmatikus, voluntarista művészetpolitika kezdetét — jelölték meg periódushatárként. Persze e viták során minden esetben hangsúlyozták az 1919-es és 1945-ös változások számos vonatkozásban meghatározó jelentőségét.

Arról van szó, hogy e sok tekintetben meghatározó, sok tekintetben döntő dátumok bizonyos vonatkozásban vagy vonatkozásokban nem jelentenek kezdetet, illetve befejeződést. Egyes mozzanatok kezdete korábbra, vége későbbre tehető. Ilyen mozzanatokat kétségkívül bőven találunk legújabb kori művészetünk történetében, ha vizsgálódásunk elsődlegesen stílusáramlatok, stílustörekvések keletkezésére, mozgására, még inkább, ha egyes stíluselemek élettartamára irányul. Tény, hogy modern művészetünk története — bármelyik műfajt nézzük — nem 1919 augusztusával kezdődött. Az építészetben vissza kell menni az új építőanyagok alkalmazásáig és azok formai megnyilvánítására való törekvésig, Lajta, Málnai, Árkay Aladár munkásságáig, a szobrászatban Beck Ö. Fülöp és Medgyessy jelentkezéséig, a festészetben Rippl-Rónaiig és a Nyolcakig. Szocialista művészetünk előtörténete hasonlóan korábbra nyúlik, sőt a Tanácsköztársaság időszaka már több is, mint előtörténet. 1919 augusztusával nem indult új stílusáramlat, s nem tűntek el végleg és nyomtalanul — még ha akkor úgy látszott is — azok a stílustörekvések, művészeti irányzatok, amelyek korábban jelentkeztek. Az erők átcsoportosulása, intenzitásuk növekedése vagy csökkenése azonban ezen a téren is olyan gyors volt és olyan mértékű, hogy összességében minőségileg másról, a megelőző korszakétól lényeges vonásokban különböző, a stílusirányokat tekintve is egyre karakteresebben más művészetről beszélhetünk.

Néhány korszakos jelentőségű életműnek ezekre az évekre eső végleges lezáródása ugyancsak határt jelöl. 1917-ben halt meg Ferenczy Károly, 1918-ban Hollósy Simon és Fémes Beck Vilmos, 1919-ben Csontváry, Nagy Balogh és Mednyánszky, 1920-ban Szinyei Merse Pál, Benczúr Gyula és Lajta Béla. Valamilyen módon mindegyikük kezdeményező, irányzatot vagy stílust teremtő mester volt, de az új korszakban is tovább élő, eleven hagyományt közülük leginkább Ferenczy Károly életműve, példája, művészi etikája teremtett.

Kétségkívül hatással volt a korszak alakulására művészeink egy jelentős részének 1919 utáni kényszerű vagy önkéntes emigrációja, egyesek végleges, mások átmeneti, de hosszabb ideig tartó külföldi tartózkodása. A legnagyobb veszteség emiatt az avantgarde jellegű törekvéseket, a Nyolcak és aktivisták irányzatát érte. Ennek a következménye volt, hogy például a festészetben a megtűrt hazai szélsőbalt, stiláris vonatkozásban, a húszas évek első felében az idős Rippl-Rónai, illetve Vaszary és Csók képviselte.

Az új rendszer társadalmi-gazdasági alapja — a forradalmak okozta megrendülés ellenére — nem változott, de a hatalom szerkezetében a művészetek szempontjából is lényeges változások mentek végbe. A látványos pozíciókat továbbra is megtartó feudális arisztokrácia mellett a korábbihoz képest jelentősebb szerephez jutott a nagytőkés, nagypolgári réteg. Ellentétektől nem mentes összefogásukat a munkásosztály és a szegényparasztság minden forradalmi, sőt demokratikus megmozdulásának elfojtani akarása biztosította. Az uralkodó osztály alsóbb csoportjai, s velük a középrétegek egyre inkább a konzervatív, antidemokratikus, soviniszta eszmék szolgálatába szegődtek, a hatalom kiszolgálóivá

váltak. Ezek a rétegek megnövekedett gazdasági és politikai szerepüket vagy a hatalom iránti hajlandóságukat, vágyaikat külsőségekben is igyekeztek kifejezésre juttatni. Adottságaiktól függően — de azon felül is — életvitelükkel, öltözködésükkel az arisztokrata és dzsentri körökhöz igyekeztek hasonulni. Mindehhez a szükséges kellékeket — villákat és berendezéseket, képeket és szobrokat, reneszánsz, barokk, rokokó és koloniál, vagy éppen népies és magyaros stílusban — a konzervatív-akadémikus művészet képviselői voltak hivatva szállítani. A korábbi időszakban már meghátrálni kényszerült konzervativizmus hirtelen felvirágzását részben ez magyarázza.

A hatalmi csoportok jelzett átrétegződése vezetett logikusan oda is, hogy a tízes évektől mind erőteljesebben érvényesülő, a haladást, polgárosulást és forradalmat segítő művészeti törekvések elvesztették társadalmi bázisuk, anyagi és szellemi támogatóik jelentős részét. A tényleges üldözésen, emigrálásra kényszerítésen túl mindez döntően befolyásolta művészetünk progresszív ágának további útját; kétségtelen törést, átmeneti hallgatást és hanyatlást okozott, s hatással volt a későbbi fejlődés sajátosságaira is.

A megelőző időszakban sem elhanyagolható ideológiai szféra jelentősége az új rendszerben különösképpen megnőtt. Előtérbe került, kézzelfoghatóbb formát öltött a kultúrpolitika, amely — a történelmi eseményeket követve — mind határozottabban igyekezett megfogalmazni és érvényesíteni követeléseit, a keresztény és nemzeti, a nacionalista és soviniszta, a konzervatív és ellenforradalmi eszmék közérthető kifejezését és szolgálatát, a vágyott kultúrfölény elérésének hatékony előmozdítását. Az állam és a katolikus egyház szoros egymásrautaltsága minden téren megnövelte az egyház szerepét, nagyobb beleszólást engedett számára a tömegek szellemi irányításában, az oktatásban, nevelésben, s nem utolsósorban a képzőművészet fejlődésének tényleges alakításában.

Az állami reprezentáció fokozódó igényei csökkenő anyagi lehetőséggel párosultak. A viszonylag kevés számú hivatalos megbízás — előbb főleg emlékművek, portrék, majd néhány középület és az ezeket díszítő festmények, freskók, szobrok — persze nem csupán és nem elsősorban anyagi, hanem nagyon tudatos eszmei-politikai meggondolásokból jutott szinte kizárólagosan a rendszer számára minden vonatkozásban megbízhatónak ítélt konzervatív művészeknek, jóllehet a feladatok kiadása gyakran — legalábbis formálisan — pályázatok útján történt. A konzervatív akadémizmus hirtelen megizmosodása és további jóltartása tehát erről az oldalról is biztosítva volt. A gazdagabb mecénás, a katolikus egyház stiláris vonatkozásban — különösen a korszak második felében, és főleg olasz mintákat követve — tágabb kapukat nyitott, s egyes esetekben helyet adott mérsékelten haladó felfogású művészeknek is. A templomépítészetben, téralakításban mutatkozó néhány figyelemre méltó műtől eltekintve azonban az egyházművészet egésze — a sokak számára újszerűnek ható felszíni jegyek ellenére — nem lépett túl a konzervatív szellemiségen. Végső fokon tehát annak bástyáit erősítette.

Noha a viszonylag gyorsan konszolidálódó ellenforradalmi rendszer ténylegesen mindvégig zárt és merev maradt, formális nyitottsága, látszatparlamentarizmusa lehetővé tett bizonyos legális politikai és közéleti tevékenységet a polgári liberális ellenzék és a reformista munkásmozgalom képviselői, s természetesen a szélső jobboldali elemek számára is. Mindennek áthághatatlan feltétele a rendszer alapjainak, a kialakult hatalmi szövetségnek az elismerése és érintetlenül hagyása volt. A haladóbb csoportok működésének legalitása, a polgári sajtó megőrzött lehetőségei azonban még ilyen körülmények között is igen jelentős, legalábbis eszmei-szellemi alapot biztosítottak egyebek között a kompromisszumos, mérsékelten progresszív, humanista, szépségre, harmóniára törekvő, valódi kvalitást képviselő művészet létezéséhez, fejlődéséhez is.

A rendszerbe beilleszkedett, mert számításait bizonyos fokig megtaláló, békét, nyugalmat akaró polgári rétegek igényesebb részének szellemi és ízlésigényeit ez a fajta művészet elégítette ki. A megrendelők, építtetők, vásárlók, gyűjtők — orvosok, ügyvédek, üzletemberek — szűk köre is közülük verbuválódott. Művészetpártolásuk persze nemcsak esztétikai indíttatású volt: a gyümölcsöző, s nem sok kockázattal járó befektetés reménye ösztönözte őket. Érthető, ha megbízható minőségű, a szélsőségeket minden vonatkozásban kerülő műveket óhajtottak, s a rendszerrel — legalább látszatra — konfliktusmentes viszonyban álló művészeket támogatták.

Segítette ezt, de az ennél egyértelműbben haladó, elkötelezett művészetet is — anyagi és egyéb vonatkozásban — az idehaza betiltott, de ténylegesen mégis működő, sőt viszonylag erős balszárnyat

kialakító, nemzetközi erőkre is támaszkodó szabadkőművesség, hiszen mozgalmuk egyik kiemelt feladatának éppen a humanizmus eszméinek terjesztését, a különböző művészetek támogatását tekintették.

A forradalom és a forradalmi mozgalom vérbe fojtásával, képviselőinek emigrációba vagy illegalitásba kerülésével megnehezült a helyzete a forradalmi, szocialista eszményeket követő művészetnek is. De miként magát a mozgalmat sem lehetett megsemmisíteni, a történelem menetét feltartóztatni, minden nehézség és gátló körülmény ellenére korszakos jelentőségű műveket, életműveket teremtve élt tovább ez az ág is. Tápláló forrásai legfőképpen a szocializmus nemzetközi térhódítása, a Szovjetunió léte, a magyar proletárforradalom emléke és az új forradalom reménye, a harmincas évek nagy nemzetközi és hazai gazdasági válságának következtében fellángoló megmozdulások támogatása és az az azokat követő újabb megtorlások, majd a fasizmus elleni tiltakozás voltak. Anyagi segítségre, vásárlásokra — néhány véletlenszerű eseten kívül — ez az irányzat számíthatott a legkevésbé, annak ellenére, hogy a munkásmozgalom pártjai számos esetben mecénási szerepre is vállalkoztak, ösztönző megrendelésekkel, szervezkedési és kiállítási alkalmak megteremtésével, a szükséges nyilvánosság biztosításával. A mozgalom megosztottsága, a kommunisták üldözése, az anyagi lehetőségek csekély volta miatt azonban természetszerűleg minden ilyen irányú kezdeményezés kevésnek és következetlennek bizonyult. A szocialista művészet legjobbjainak így vállalniuk kellett a messianizmussal járó mártíromságot, a nélkülözést, éhezést, sőt éhhalált, betegséget, öngyilkosságot, elszigeteltséget, kivándorlást vagy megsemmisítést.

A mecenatúra kérdése egyetlen művészeti ág esetében sem közömbös, hiszen bármiféle mű elkészítése, jóllehet nagyon különböző mértékű, de még a legigénytelenebbnek tetsző műfajokban is jelentős anyagi ráfordítást igényel, de egészen alapvető az építészetben és a képzőművészetben. A korszakban tapasztalható általános anyagi romlás, a közismert és ugyancsak általánosnak mondható művésznyomor tehát fontos alakítója volt a kor művészetének, meghatározta a műfajok arányait, az egyes életművek formálódását, sőt, művek születését is. Egyebek között ez — az anyagi érdek — játszott közre a korszakban hihetetlen mértékben elszaporodó, szinte minden esetben rendkívül heterogén összetételű társulások, egyesülések létrejöttében. A megbízásokért való vetélkedés volt részben okozója, hogy ezen a területen is napirenden voltak a közszellemet rontó besugások, rágalmazások, feljelentések, nyílt vádaskodások, a kommunistagyalázás és zsidózás. Nem utolsósorban anyagi problémák magyarázzák — olykor legtisztább szándékú művészeink esetében is — a kisebb-nagyobb megalkuvásokat, a hivatalos megbízásokra való felkínálkozást, méltatlan munkák elvállalását, a tartalmi és stiláris engedményeket, okozták egyes életművek 1919 utáni törését, a korszakban gyakran tapasztalható egyenetlenségeit, csonkaságát, ellentmondásosságát.

A rendszer morális válságának tünetei közé sorolható kiemelkedő művészeink egy részének szimptomatikus jelentőségű elvonulása a pankrációra kényszerítő művészeti közélet mezejéről. Az egész úri rendnek, keresztény-nemzeti programoknak, politikának, megtévesztő ideológiáknak hátat fordítva vállalják a teljes szegénységet, észrevétlenséget is, hogy viszonylag tisztán megőrizhessék életművük integritását.

A korszak egészére jellemző kép egyik vonása a közízlés általános elmaradottsága, az esztétikai képzés, ízlésnevelés hiányos volta — ezzel szemben az ízlésrontás olyan fejlett formái, mint például a silány színvonalú műcsarnoki tárlatok vagy a zömmel értéktelen árut kínáló műkereskedelem. A giccs elterjedése félelmetes méreteket öltött. A húszas évek végétől egyre inkább észlelhető ízlésváltozás — a külsődleges modernség térhódítása, az áramvonalak elterjedése — a dolgok lényegén nem változtatott.

A képzőművészeti konzervativizmus és a progresszió harca, e lényegét tekintve nagyon is társadalmi-politikai jellegű harc a rendszer egész időszakára jellemző. Időközben azonban módosultak az erőviszonyok, s főként sokat változott a szemben álló táborok arculata. Az ellenforradalmi korszak első néhány esztendejének egyeduralomra törő ókonzervatív művészetét, silánysága miatt — és az említett általános ízlésváltozásnak köszönhetően — maga a rendszer is egyre kevésbé vállalhatta, nem óhajtotta viszont vállalni a bethleni—klebelsbergi konszolidáció következtében újraéledező korszerűbb törekvéseket sem. Ez a szituáció igen kedvező talajt teremtett egy modernnek tetsző, ugyanakkor — persze látszólag — a hivatalosan pártolt tradíciókra épülő álművészet kifejlődésének, amilyen például —

konzekvens képviselőinél és az irányzat térhódításával egyenes arányban növekvő érvénnyel — az ún. római iskola neoklasszicista, neoromán, neogót, neoquattrocento stílusú művészete volt. Ez a retrográd szellemű, minden ízében hamis művészetpolitikai kreáció, a kulturális voluntarizmus csődjének terméke vált korszakunkban az újkonzervativizmus legtipikusabb megtestesítőjévé, az avult társadalmi rend ingatag építményének egyik támpillérévé.

A művészet mezőnye, s ezen belül a számszerűleg mindvégig kisebbségben maradó progresszióé is, erősen megoszlott. A balszélen elhelyezkedők számára így mindenki más jobbfelé állónak, bizonyos értelemben a konzervatív szellemiség képviselőjének tűnt, amint ezt a progresszió táborában időnként fellángoló viták számos esetben bizonyították. A megosztottságnak kedvezett a korszakban különböző okok folytán igen kiélezetten jelentkező generációs probléma is. A húszas évek második felében szedte össze erőit modern művészetünk második, zömében a múlt század utolsó évtizedében született generációja, teremtett a megrázkódtatások után, az emigrációból hazatérve, úgy-ahogy bizonyos létalapot saját tevékenysége számára, alakította ki — kellő körültekintéssel, némi óvatossággal — elveit, és produkált a lehetőségek és elvek alapján sok szempontból jelentős, minden oldalon tekintélyt kivívó művészetet. E generáció tagjainak gondolkodást formáló történelmi tapasztalataihoz többnyire széles körű műveltség, világlátás, a század művészeti kísérleteinek, eredményeinek és kudarcainak ismerete járult. Emberi, művészi, politikai magatartásukat ezek a tényezők együttesen alakították. A következő generációt viszont voltaképpen már maga a rendszer és az annak keretén belül kialakult körülmények, zavaros eszmék formálták. Zömében erősen manipulált, megzavart, a világtól elzárt, útját nehezen találó, így olykor tévútra is lépő, helyét nem lelő, érvényesülni igazában nem tudó nemzedék volt ez, melynek tagjai, ha másra törekedtek, mint amit a rendszer nyújtott számukra vagy elvárt tőlük, a fentiekből következően már nem annyira a levitézlett, bebalzsamozott ókonzervativizmussal vagy annak komolyan alig vehető új formáival hadakoztak, hanem a tényleges hatalom nélkül is erőt képviselő, helyét, feladatát megtalált második generációval, nem látva, nem értve annak igazi szerepét és jelentőségét. Ez a késve — késleltetve — érő, tehát kicsit egymásra torlódó, elveiben is nagyon megoszló nemzedék igazában — és jogosan — mindvégig perifériára szorítva érezte magát; sem elég tere, sem elég ideje nem volt önmaga feltétlen elfogadtatásához. A kivételeket, a magas átlagból is kiemelkedőket, az árral szemben úszókat — hasonlóan, mint az előző gárdánál — felőrölte a rendszer, megtizedelte, elüldözte a fasizmus.

A politikából, az ideológiákból való kiábrándulás — ahogy más területen — a képzőművészek körében is eléggé általános volt, de az apolitikus magatartás és nyilatkozatok többnyire meglepő politikai tisztánlátást takartak: mindenesetre ezek cégére mögött éppúgy megtaláljuk a rendszerrel való egyet nem értést, mint az iránta való elkötelezettséget. A „politikával soha nem foglalkoztam" kijelentések a konzervatív akadémizmus képviselőinél a rezsim korlátlan kiszolgálását, sokszor nacionalista és irredenta eszméket voltak hivatva leplezni. A polgári művészet elefántcsonttornya viszont az adott körülmények között sok vonatkozásban hadállásnak minősült, védelmül a terjeszkedő barbárság ellen, őrzőhelyül a humanista értékek számára. Az ellentétektől feszülő társadalomban voltaképpen nem lehetett semlegesnek maradni. A képzőművészeti közéletet egyre-másra felkavaró, állásfoglalást követelő és kiváltó események, viták lokális színezetük ellenére is összefüggtek az egész társadalmat érintő nagy kérdésekkel. A húszas—harmincas évtizedforduló gazdasági-politikai válságának talaján a kulturális területen is robbanásig fokozódtak az indulatok. A megelőző néhány évben újra hátrálni kényszerült ókonzervatívok dühödt akcióinak, s az általános politikai helyzet romlásának következményeképpen a kulturális irányítás is igyekezett szorosabbra fogni a gyeplőt. A modernebb törekvések addig engedett szabadabb kísérletezéseinek különböző megszorításokkal igyekeztek gátat vetni. Korlátozták a progresszívek szereplését külföldi bemutatókon, „rendet csináltak" az oktatás területén, akciókat indítottak egy elképzelt, egységes nemzeti művészet megteremtésére. Hóman minisztersége alatt ennek érdekében szervezték meg a minden irányzatot bemutatni kívánó Nemzeti Képzőművészeti Kiállításokat a fővárosban, vidéken pedig — decentralizálással is a központi célt szolgálva — az ún. Művészeti Hetek rendszerét. A kiszabadult szellemet azonban már nem lehetett visszazárni a palackba. A harmincas évek elejének forradalmi hulláma erőteljes polarizálódást, kristályosodó új törekvéseket, megváltónak hitt új eszmék terjedését, s nem utolsósorban maradandó műveket hozott a képzőművészetben is.

Az anyagi körülmények további romlása ellenére tapasztalható fellendülés okai között kétségkívül szerepet játszott az is, hogy az átmeneti bizonytalanság után rendkívüli mértékben megerősödött a művészet funkciótudata. Szinte minden törekvés elvivé, célratörővé vált, de legalábbis ideológiai indoklást vagy színezetet kapott. Csak a fogalmak maradtak változatlanul több értelműek, ellentmondásosak. Rabinovszky 1929-es, a Nyugatban közölt, egyértelműen az akadémizmus, a retrográd művészet ellen íródott cikkében, mely Művészeti konzervativizmust követelünk címmel jelent meg, arra mutatott rá, hogy a konzervativizmus nem egyéb, mint a múlt értékeinek eleven megőrzése, erre viszont csak az igazi, a tradíciót éltető és újjáteremtő nagy alkotók képesek. „Nem engedjük át az akadémikus lovagoknak az őket meg nem illető szép »konzervatív« jelzőt... Konzervatívok mi vagyunk, nem ők."

Ezek alapján — kényszerű pleonazmussal ugyan, de nem egészen alaptalanul — beszélhetnénk egyfelől retrográd, másfelől progresszív konzervativizmusról, ehhez hasonlóan elzárkózó, illetve elkötelezett l'art pour l'art-ról, vagy ami még különösebb, nacionalista, valamint nemzetközi internacionális stílusról. Közismert ugyanis a konzervatív akadémizmus, az építészeti, szobrászati, festészeti historizálás nagy nemzetközi elterjedtsége, makacs egyetemessége a századforduló körüli évtizedekben. Furcsa módon mégis ennek az irányzatnak a képviselői, elméletírói és támogatói vádolták kozmopolitizmussal az újabb nemzetközi áramlatok hazai képviselőit.

A magyarság, magyarosság, népiség kérdése, ennek értelmezése és a konkrét művekben való megmutatkozása egyébként szinte vízválasztó volt a korszakban, s jól tükrözte a művészek politikai orientációját is. Összhangban a rendszer politikai-ideológiai alapállásával, a kultúrpolitika egyre határozottabban követelte a nemzeti vonások érvényrejuttatását az építészetben és a képzőművészeti, iparművészeti műfajokban. Noha ez a törekvés itt, főleg Lechner Ödön, Lajta Béla és mások tevékenysége nyomán, régóta eleven volt (s ezek a bartóki kezdeményezésre is hatással voltak), a nacionalizmus, irredentizmus, turanizmus gondolatkörével párosulva, s a hivatalos követelmény szintjére emelkedve most bőven termette vadhajtásait. Kállai Ernőnek 1926-os, Magyarság és európaiság című írásában még csupán bizonyos elvektől, szélsőséges nézetektől kellett elhatárolnia magát (miközben maga is leszögezte, hogy „a magyar lélekben európai és ázsiai vonások találkoznak"), Pátzay Pál tizenhat évvel később megjelent, de a fenti témához közvetlenül kapcsolódó tanulmánya viszont (Szobrászatunk magyarsága és európaisága) már konkrét művekkel, az ősmagyar, mélymagyar, valódi magyar típusok megformálására irányuló szobrászi próbálkozásokkal is hadakozni volt kénytelen.

A korszak művészeti termésének egészét vizsgálva — beleértve az alkalmazott műfajok széles körét is — feltűnik a fokozott politikai-ideológiai meghatározottság és irányultság mind pozitív, mind negatív értelemben. A rendszert reprezentáló kulisszaépítményektől a korszerű munkáslakástervekig, az irredenta szobroktól az illegális kisplasztikákig, a dicső nemzeti múltat feldolgozó áltörténelmi freskóktól az egyetemes rangú és mondanivalójú táblaképekig, a díszmagyartól és Bocskai-ruhától egy új ízlést megalapozó iparművészeti tervezésig rendkívül széles a skála, s valamennyi törekvés mögött kitapintható a valamiért vagy valami ellen való fellépés szándéka.

A vizsgált időszak legnagyobb nóvumának kétségkívül a szocialista képzőművészet — minden ellene irányuló erőt leküzdő — kibontakozását tekinthetjük. Ez a kibontakozás persze relatív volt, hiszen szocialista művészetünk legjobbjai — mint sokan mások is ebben a korban — kivétel nélkül többre voltak hivatottak annál, amit ténylegesen adni tudtak. Igazi kiteljesedésről egyikük esetében sem beszélhetünk. Ezen túlmenően a korszak szocialista művészetének megítélésénél figyelembe kell vennünk azt a tényt is, hogy — különösen a szobrászatban — óriási mértékűnek mondható az elkészült művek pusztulása, részben a nemes anyagban való kivitelezés lehetetlensége, a vásárlások elmaradása, részben a szándékos megsemmisítés vagy a történelem vakvéletlenjei miatt. Az elpusztult alkotásokat pedig semmilyen értelemben nem pótolhatják az esetleges fennmaradt fotók, leírások, korabeli értékelések, s az ezek alapján történő rekonstrukciók.

Ha a korszak szocialista művészetéről beszélünk, indokoltnak látszik az eddigi határok tágítása. Azaz nem kizárólag a munkásmozgalommal kapcsolatban álló, abban aktívan részt vevő, magukat nyíltan szocialistának vagy kommunistának valló művészek munkáit, nem is csupán a kifejezetten szociális tematikájú, mozgalmi vonatkozású műveket kell vizsgálnunk s e körbe sorolhatónak tekintenünk, hanem mindazokat a műveket, amelyekben a szocializmus eszméjének lényege, végső célja, értelme, a

Fülep Lajos Derkovits-cikkében idézett marxi meghatározás szerint „az emberek testvériessége, az emberi lét nemessége" nyert megfogalmazást, amelyekben az ember felmagasztosul, esendő voltában is szinte isteni lényként jelenik meg. A történelmi események, a kor egyre embertelenebbé váló körülményei, az általános másra vágyás egyeseket a forradalmi munkásmozgalomhoz irányított, másokat öntudatos félreállásra késztetett. Műveik lényegi rokonsága, egy magasabb szinten való szoros összetartozása mégis nyilvánvaló. Korszakunk legkiválóbbjai, Nagy István, Medgyessy Ferenc, Egry József, Ferenczy Béni, Ferenczy Noémi, Bokros Birman Dezső és Derkovits Gyula — minden felszíni, direkt törekvésbeli vagy stiláris különbség ellenére — voltaképpen ezen az alapon állíthatók egymás mellé.

Stiláris vonatkozásban keresve a többé-kevésbé minden műfajban közös, az előbbi korszak művészetétől lényegesen különböző, sajátosan a vizsgált időszakra jellemző jegyeket, domináló törekvésekként az élménybázisú természetelvűség, a hitvallós emberközpontúság és a szilárd tradicionalizmus elvei alapján álló, a század első évtizedeinek európai és hazai stíluskezdeményezéseiből leszűrt tapasztalatokat is integrálni akaró irányzatokat emelhetjük ki. Ez utóbbi mozzanathoz hasonló jelenséggel természetesen már korszakunkat megelőzően is találkozhattunk, különösen a Nyolcak és aktivisták művészetében, ahol is a cézanne-i klasszicitás a matisse-os „vadsággal", illetve az expresszionizmus—futurizmus dinamikája a kubista—konstruktivista szerkezetességgel párosult. Ez a fajta sajátos eklekticizmus, az elveiket tekintve igazában összeegyeztethetetlen stiláris törekvések szintetizálása a húszas—harmincas években mondhatni általánossá vált. A széles körű elterjedtségen túl a változás azonban abban is megmutatkozik, hogy a modern irányzatok stíluselemei rejtettebben vannak jelen az általában harmonikus, nyugodt, az impresszionisztikus, realisztikus vagy klasszicista vonásokat hangsúlyosabban érvényre juttató felszín mögött. Kétségkívül kompromisszumokról van itt szó, amely tehát jelenti egyrészt a különböző modern stíluskezdeményezések eredményeinek összesítését, másrészt egyezkedést is a korszak adott körülményeivel, lehetőségeivel.

E voltaképpen eléggé behatárolható, a felismerhetőséget, meghatározhatóságot lehetővé tevő korszakstílus elnevezését illetően szaktudományunk a mintegy félszázados távolság ellenére meglehetősen zavarban van. A korszak művészeti törekvéseinek zömét átfogó stíluselnevezésre eddig még kísérletet sem tettek. Az egyes műfajokban, vagy csak bizonyos csoportokra alkalmazott meghatározások azonban így is magukba foglalják a fenti, általánosítható jellegzetességeket. A korábbról ismert fogalmaknak és stíluselnevezéseknek az „új", „poszt" vagy egyéb jelzővel való összevonása mutatja a régi módosulását, újként létezését. Az újklasszicizmus, új természetlátás, posztnagybánya, új tradicionalizmus, újrealizmus stb. mind a régihez való kötődést, de a sajátosan újat is jelölni kívánja. Az újrealizmus elnevezést a képzőművészet területén — a rokon tudományoktól, pl. az irodalomtörténettől eltérően — művészettörténetírásunk mind ez ideig meglehetősen lehatárolt értelemben alkalmazta, tiszteletben tartva ezzel a fogalom korszakbeli, korlátozott érvényű használatát. Úgy tetszik azonban, hogy a legátfogóbban érvényes, a húszas—harmincas évtizedforduló nagy eredményeit, így a fentebb megnevezett kimagasló életműveket is befogadó — nem csupán és nem is elsősorban stiláris értelemben használható — elnevezés éppen az újrealizmus kifejezés volna.

A korszak művészetének dominálóan kompromisszumos, sajátosan összetett stílusjellege különös módon még az opponáló, a kifejezetten újra törekvő irányzatokra is érvényes. Az utólagos terminológiával szentendreinek nevezett, Korniss—Vajda-féle, konstruktív-szürreális elemeket ötvöző, eszmeileg a fülepi—babitsi—bartóki elvekből táplálkozó stíluskísérlet emelhető ki ezek közül — felszín alatti létezése ellenére — mint a legjelentősebb törekvés. A másik, figyelmen kívül nem hagyható, hasonlóan a harmincas évek második felében, még inkább a háború esztendeiben kibontakozó, nagyon is a felszínen egzisztáló, realizmust és romantikát, naturalizmust és stilizálást vegyítő irányzat — amelyet a fiatal Szalay és Kerényi nevével jelölhetünk — meglehetősen zavaros eszmei alapjai, önkényes, modoros túlzásai ellenére — vagy éppen miatt — már megszületése pillanatában számos követőre talált és — bizonyos, minden értelemben vett tisztulási folyamat után — igen tartós hatást gyakorolt művészetünk későbbi alakulására. (A terminológiai kérdések tisztázását csak nehezíti, hogy ez az irányzat is újrealizmusként nevezte meg magát.)

Korszakunk végén egy általánosan várt, noha sokféleképpen értelmezett, új társadalmi berendezkedés reményében felerősödtek a korábban is sokat hangoztatott, közösségi művészetet követelő jelszavak. A

művészek egyes csoportjai — a római iskola neveltjei is, meg a szocialista képzőművészek és a köréjük tömörülő haladó polgáriak — kiállításokon („1942", Szabadság és a nép) mutatták be különböző középületek falaira szánt, „monumentalista" elképzelésű műveiket. Bizonyos értelemben megismétlődött tehát az, ami az indulás körülményeit is jellemezte: az új korszak beköszöntésének általános tudata, reménye, az arra való készülődés — ugyanakkor az új korszak mibenléte, milyensége körüli teljes bizonytalanság. A jobboldali erők aktivizálódása mellett fokozódott a progresszió híveinek tömörülése, a jövőt illető elképzelések egyeztetése. Tény, hogy a háború befejeződésével, a fasizmus leverésével végbement történelmi változás nem érte váratlanul és teljesen felkészületlenül képzőművészeinket sem. Az alapokat megváltoztató új korszak kezdetével ezúttal sem indult új stílusáramlat, az erők azonban most is átrendeződtek. Erősödtek az addig elnyomott, haladó jellegű törekvések. A kompromittálódott népi-nemzeti irányzatokkal szemben az európai igazodásúak kerültek az élre, s új tartalommal, főleg igazságtartalommal, valódi optimizmussal telítődtek a korábbi, közösségi indíttatású, monumentalista törekvések is.

A korszakzárást ezúttal is jelzi néhány nagy fontosságú életmű megszakadása. Számos nagy művész — így vagy úgy — a rendszer áldozataként pusztult el. Derkovits még 1934-ben, Nagy István 1937-ben, Vajda Lajos és Aba-Novák Vilmos 1941-ben, Ámos Imre, Dési Huber István, Sugár Andor, Farkas István 1944-ben, Goldman György, Beck Ö. Fülöp, Molnár Farkas 1945-ben halt meg.

Nincs igazán találó elnevezésünk a korszak egészére sem hazai, sem európai vonatkozásban. „A két világháború között" meghatározás sokat kifejez ugyan, de önmagában nem mond semmit e negyedszázadnak az egész emberiség jövőjét befolyásoló társadalmi és ideológiai változásairól, technikai felfedezéseiről és vívmányairól. Nem érzékelteti a Nagy Októberi Szocialista Forradalom győzelme utáni új helyzetet: a fiatal szovjet állam heroikus küzdelmét a fennmaradásért, a fejlődésért s az európai országok uralkodó osztályainak félelmét s összefogását a kísértetből valósággá vált kommunizmus térhódítása ellen. Nem utal a század embereinek életét — és sok vonatkozásban művészetét is — alakító tényezőkre: a kommunikáció, a közlekedés forradalmára, a rádiózás, a fényképezés és a hangosfilm széles körű elterjedésére, a repülés térhódítására; nem jelzi a legnagyobb és minden bizonnyal a legveszedelmesebb tudományos eredmény, az első atomreaktor elkészülését sem. Az emberiség tartós jólétének vagy végleges pusztulásának lehetősége pedig e negyedszázadban alapozódott meg.

Ilyen távlatokból nézve korszakbeli művészetünk röghöz kötött, csaknem minden vonatkozásban a hazai politikai, ideológiai, gazdasági körülmények által meghatározott jellege fokozottan nyilvánul meg. Tehetségekben nem volt hiány. Ahogy a tudomány és technika szinte valamennyi, e korban jelentőssé váló ágában, beleértve az atomkutatást is, hozzájárultunk a haladáshoz, úgy a művészet legkülönbözőbb területein, a tradicionális műfajok között legfőképpen a zenében — Bartókkal és Kodállyal —, de a filmművészetben, a fotózásban is számottevő eredményeket mutattak fel itthon dolgozó vagy innen menekülésre késztetett, külföldön letelepedett hazánkfiai. Az építészetben — néhány nem lebecsülhető hazai teljesítményen túl — Breuer Marcel révén kapcsolódtunk a század legkorszerűbb törekvéseihez. A képzőművészet legújabb irányzatainak kísérletezői és megalapozói között — a korai emigráció számos tagja mellett — Moholy-Nagy László nevét találjuk. A korszak magyar művészetének legkimagaslóbb képviselői azonban mégis azok, akik a hazai nehéz körülmények között alkottak maradandót, érzékeltették az itt élők küzdelmét, fogalmazták meg gondolatait, kétségbeesését és reménykedését. Két világháború közötti képzőművészetünk legnagyobb értékei tehát éppen a röghöz kötöttségben, a súlyos valóságtartalomban, a kor viszonyainak, emberi érzésvilágának hiteles feltérképezésében ragadhatók meg.

2. A KORSZAK EGYETEMES KÉPZŐMŰVÉSZETÉNEK FŐBB TENDENCIÁI

A két világháború között a képzőművészet Európában zajló, korszakos jelentőségű eseményeit döntően a politikai és gazdasági viszonyok alakították. Bár Nyugat- és Kelet-Európa, valamint a Szovjetunió külön utakon jártak, mégis feltűnő a periódushatárok és egyes jellegzetességek közel azonos volta, jóllehet a lényeg olykor igencsak különböző volt. Az 1919-től a húszas évek második feléig tartó esztendők mindenütt a háborús megrázkódtatásból való kilábolás évei voltak; ezt követően művészeti téren bizonyos felfutás, konjunktúra tapasztalható; a harmincas évek közepétől fokozatos depresszió, illetve látszat tevékenység észlelhető a totalitárius berendezkedésű országokban. Ez utóbbi periódusban a legjobb európai erőket az Amerikai Egyesült Államok vonzza magához.

A művészet Európában egyetlen nagy örvényben kavargott, amelynek fő sodrában az oroszok álltak, akik most az évtizedes, nagy avantgarde álom megvalósítóinak ígérkeztek. A sodrás hátán rohantak azok a kelet-európai csoportosulások, amelyeknek forradalmi eszményei mind a művészetben, mind a társadalomban durván meghiúsultak. Közöttük különösen fontos szerep jutott a magyaroknak, akiknek nagy része az emigráció átmeneti formáját választotta. Állomásaik Bécs, Berlin, Újvidék, Kolozsvár, Kassa, Moszkva. A sodrás középpontja, Berlin mintegy a gyűjtőmedence szerepét játszotta; az információk találkozási pontja volt. Börze, ahol a nézetek megmérettek, gazdát cseréltek, újrafelhasználásra kerültek. Egyfajta kohó, amelyből különösen egy intézmény, a weimari, majd dessaui Bauhaus emelkedett világjelentőségre.

Párizs jelentősége múltjához képest csökkent. De az a nem lebecsülhető szerep is, amit stabilitása miatt Párizs ebben a szakaszban játszott, igencsak halványnak tűnt a keletebbre zajló események izgalmas fényében. Ésszerűség, egyszerűség, elegancia, a modernizmus szélsőségeinek átértékelése zajlott itt. Párizs toleráns atmoszférájával megteremtette a kedvezőtlen hazai környezetből ide húzódó művészek otthonát, s a lecsapódó és mérséklődő gondolatok keverékéből az École de Paris-t, amelynek a harmincas évek felbolydult politikai és művészeti életében fontos feladat jutott az autonóm művészeti gondolat megvédésében. Nem véletlen, hogy éppen Párizs szélcsendjében ütötte fel főhadiszállását a szürrealizmus, a realitástól való elszakadás hangsúlyozott programjával.

Hollandia szerepe előző korszakához képest egyenletes, stabil volt, viszonylagos válságmentessége életben tartotta a világegyensúlyt tükröző művészeti totalitás illúzióját, természetesen csak az új világtörténelmi válság kirobbanásáig.

A fasizmus előretörésével újabb emigrációs vonulat indult meg. Berlin szerepe homlokegyenest az ellenkezőjére fordult. Az „Entartete Kunst" hitleri mércéje oly radikális, hogy minden önálló művészeti gondolat képviselője, német és ide gyűlt külföldi az ország elhagyására kényszerült, Párizs vagy Moszkva felé indult. Ebben a vonulásban a harmincas évek végén London is szerephez jutott, hogy azután — mint említettük — Amerika legyen a művészeti befogadó, és óriási módon feltöltődjék művészeti potenciával és kezdeményezőerővel. E hatalmas kohó eredeti termékei azonban csak korszakunk után, a második világháború befejeztével lettek a világ s Európa művészeti arculatát is befolyásoló, meghatározó tényezőkké.

Olaszország, Róma és Milánó, Velence — a biennálék színtere — elveszítette korábbi botrányos, a futuristáknak köszönhető hírnevét és a nemzetközi érintkezésben betöltött szerepét, hogy a Mussolini-féle fasiszta nemzeti öntudattal körülbástyázott fellegvára legyen annak a stílusnak, ami a korábbi avantgarde torz ellentéteként lett nemzetközivé: minden nemzetközi szolidaritás helyett a soviniszta elfogultság révén. A terrorisztikus államhatalom egyeduralmának ideológiáját dicsőítette, művészeti propagandaeszközként a klasszicista akadémizmus nyelvezetét használta fel. A múlt nemzeti dicsőségét a közeljövő világhódító terveire vonatkoztató, historikus és napi elemekből összeálló konglomerátum hangsúlyozott nacionalizmusa ellenére olyannyira nélkülözött minden valódi nemzeti vonást, hogy a harmincas évektől minden totalitárius állam reprezentációjának egyik fő eszköze lett. A hitleri Németország nem tudott olyan vonzó példákat felmutatni, mint Itália. A nagy porosz klasszicizmus és a biedermeierből lesüllyesztett édeskés giccs keveréke emészthetetlennek bizonyult.

Korszakunk művészetileg hasznos időszaka mindössze húsz év. Az utolsó öt háborús évben még a legkedvezőbb esetekben is csak az értékek esetleges mentésére volt alkalom. Ezeken a szűk határokon belül Európa legkiélezettebb pontjain a katonai-hatalmi politika sakkhúzásai határozták meg a művészeti-szellemi erőviszonyok alakulását. A művészeti és politikai forradalmaknak azt az összefonódását, amely a korszakunkat közvetlenül megelőző évekre volt jellemző, most a nagyhatalmi rendszerek propagandisztikus művészete váltotta fel. Az államhatalom és a művészet támogatta egymást. A harmincas években már nyilvánvalóvá vált a korszak kezdetén virágzó avantgarde utópiák csődje. Az ellentmondást nem tűrő adminisztratív kultúrpolitikai intézkedések felélesztették a leginkább didaktikusnak ítélt akadémizmust és naturalizmust, mely hordozni tudta az „eszme" hamis pátoszát és példát tudott mutatni az elferdített nemzeti tudat élesztéséhez. A politikai nyomás olyan szellemi nyomássá nehezült, hogy még Európa szabadabb országaiban is befolyásolta a művészi gondolatot, és a figyelmet az elviselhetetlen realitástól a belső világ ezoterikus szürreális területei felé fordította.

Korszakunk elején az avantgarde irányok teljesítették ki azt a műfaji forradalmat, amely a közvetlenül megelőző években kezdődött Párizsban, Zürichben, Rómában és Moszkvában. Az a biciklikerék, amelyet 1913-ban Marcel Duchamp szoborrá nyilvánított, azok a hegedűk, gitárok és abszintespoharak, amelyek révén Picasso 1912 és 1915 között minden eddigihez képest fordított folyamatot hajtott végre — vagyis a festményt, a csendéletet kiléptette a valóságba —, olyan folyamatokat indítottak el, amelyek a művészetet sokáig meghatározták, de első, teljes erejű forrongásuk a húszas években következett be. Az esztétikum — minden szabálydöntő újdonság ellenére — még tartotta tekintélyét, bár helyenként, mint a zürichi Cabaret Voltaire-ben vagy a moszkvai Café Pittoresque-ben már igen korán, 1916 táján harsány incidensek zajlottak le. A botrányhősök egységfrontjában írók, képzőművészek és zenészek támadtak közösen az irodalom, a képzőművészet és zene polgári bástyái ellen. A sajátos művészeti formanyelv szabályos fejlődésébe a társadalmi megrázkódtatások szóltak bele drasztikusan, tovább szítva, alakítva azt a műfaji forradalmat, mely hite szerint nemcsak követni, hanem irányítani is tudja az eseményeket. A valóság kényszerrel hatolt be a művészetbe, és csak rövid ideig érte be a kiállítótermek jelzéseivel. A következmény: műfaji újítások, új műfajok születése, vagy eddig alacsonyabbra sorolt műfajok egyenjogúsítása. A legfontosabbak:

— *kollázs:* festmény, főleg csendélet, megtévesztő valóságrészletekkel (Picasso);
— *anyagkonstrukció:* különböző minőségű, nem művészeti nyersanyagok ütköztetett térbeli kompozíciója (Tatlin);
— *fotómontázs:* fotórészletek meglepő társítása (Rodcsenko);
— *a fotó mint képzőművészet:* egy valóságrészletben kiemelhető konstruktív rend fotóábrázolása (Moholy-Nagy);
— *fotogram:* a véletlenre alapozó technikai eljárásban megnyilvánuló művészi rend (Man Ray);
— *szociofotó:* egy, a társadalmi rendre nézve kompromittáló jelenetben láttatott törvényszerűség (Kassák-Munka fotókör);
— *a film:* két irányban fejlődik: a képzőművészeti experimentumokkal rokon kísérleti film mellett nagy léptekkel halad a sajátos, dramatikus filmnyelv kidolgozása. A mozgókép korszakunkban nőtt a vizuális élmény s a tömegszuggesztió legnagyobb hatású eszközévé. A kamera olyan életelemmetszetek és mozgásformák vizsgálatára teremtett módot, amely eddig nem volt lehetséges (Léger: mechanikus balett, Schwitters tér és ember viszonyát bemutató filmjei, Moholy-Nagy fény- és mozgásjátékai). A nagy intenciózus történelmi és társadalmi összefüggések láttatásának szolgálatában létrejött a film korszakos jelentőségű montázstechnikája (Dziga Vertov, Eizenstein).

A formaeszköztár növekedésével együtt nőtt a művészet hatóterülete. Az elit művészet mellett újjászületett a tömegművészet elve, egy újfajta Biblia pauperum iránti igény, az elvárás, hogy a művészet a társadalmat szolgálja, hogy tömegeket tudjon befolyásolni életmódjukban és szellemileg aktivizálni tudja őket.

A fejlemények leginkább drámai módon a Szovjetunióban mutatkoztak meg az avantgarde vívmányok felhasználásával. Az elképzelések és az ötletek, tervek kezdtek valóra válni. A Moszkvába telepedett Mácza János 1928-ban megfogalmazta, hogy a termelési viszonyok gyökeres megváltozása esetén nemcsak a stílusváltás szükséges, hanem a műfaji tagolódás megváltozása is. Olyan műfajokra van

szükség, amelyek pszichológiailag és gondolatilag a legaktívabban képesek befolyásolni a legszélesebb tömegeket. Ilyenek a „tömegszínház", a proletárünnepek, a fotó, a film, valamint az építészet, elsősorban az új, közösségi funkcióknak megfelelő épülettípusok kialakítása, mint pl. a klubé. De napirenden volt annak a kutatása is, hogyan lehet az együttélés új formáinak megfelelő kereteket kialakítani — amilyen az átalakult funkciójú személyes lakás, ill. kollektívház.

A műfajok átrendeződése már a korszak elején elindult. Az öröklött rangsor ugyanis akkor sem tarthatta magát, ha az olyan fattyújövevényeket, mint a fotó, a mozi, a tömegünnepek nem is vesszük tekintetbe. Az építészet, szobrászat, festészet évszázados hierarchiájának fokai kitöredeztek. Olyan korszak kezdődött, amelyben az építészet sokszor csupán *koncepció* volt — esetleg szándékosan, hiszen nem is akart a jelenben, csak a jövőben megvalósulni, vagy pedig külső tényezők nem hagyták materializálódni. Az építészet, amely minden más művészeti megnyilvánulásnak is keretet ad, fiktívvé vált. A háború utáni első években a gazdasági kényszer révén, de az új életlehetőségek keresése következtében is nagy jelentőségük volt a szimbolikus építészeti formáknak és a városépítészeti terveknek.

A korszak fontos műfaja lett a *teória*. A manifesztumok kora bizonyos értelemben folytatódott. A következő évek legalább annyira lehetetlenné tettek minden gazdasági támaszt követelő művészeti vállalkozást, mint a háború. Ezzel szemben az *épület* olyan eszmei rangot kapott, mint a polgári partikularizációt megelőző nagy kollektív társadalmakban — csak éppen a társadalmi szerkezetnek nem a jelenben meglevő materializációja, hanem a jövőbe vetített vágykép lett. Az épület a társadalom szellemi feltételeinek konstrukcióját szimbolizálja, amely minden részletet befogad. Az épület ebben a felfogásban nemcsak anyagilag, hanem szimbolikusan is életkeret, a kollektivitás szubsztanciája. Az architektúrának ez az eszméje igényt tart arra, hogy megtervezze az ember tökéletes kiteljesedését szolgáló szellemi és fizikai környezetet. A gondolat nemcsak építészeti teóriákat, hanem teóriahalmazokat is szült. Ekkor jöttek létre azok az új típusú műhelyek, amelyek az anyag elemi tulajdonságainak valamennyi összetevőjét vizsgálták, az ember fizikai és szellemi szükségleteinek komplexitásáig. Beletartozott ebbe a laboratóriumi anyagkísérlet, a használati tárgy kialakítása, a lakás, a város, a színház polgári felfogással szembeni fogalma mint az élet szimbolikus kerete.

Az architektúra mint teória és utópia legszabadabban a fiatal Szovjetunióban bontakozott ki, ahol Malevics szuprematizmusával már korábban példát teremtett az anyag kötöttségével való radikális szakításra, a mindent újragondolás lehetőségére. De a világháború megrázkódtatása a hagyományokból szervesebben továbbépítkező országok alkotóira is felrázóan hatott.

Ami ekkor történt, nem volt előzmény nélküli az európai építészet történetében. A 18. század második felében már született egy utópisztikus-fantasztikus építészet, erőteljes reakcióként a legpompásabb anyagi reprezentációra. Ez a barokk burjánzással szemben szükségét érezte, hogy a platóni ideatantól kölcsönzött, geometriai idomokkal megteremtse a tiszta ráció szellemi formációit.

A 18. századi helyzet azonban mégsem analóg a jelenkorival, mert akkor a formai és eszmei puritanizmust kiváltó ellenfél nagyon is aktív és termékeny volt, a vele szemben támadt irányzat talán ezért sem emelkedhetett korszakos jelentőségre. A 20. század második évtizedében fellépő törekvések viszont korszakosakká lettek, mert nemcsak állami és egyházi reprezentációt bíráltak, amely ekkorra már csak akadémikus sémákkal tudott társulni, nem is csak az impresszionizmust, amelyben még oly csodás plein air pillanataiban is egy társadalom járta haláltáncát, hanem minden reform jellegű mozgalom tehetetlenségét, főleg természetesen közvetlen elődjéét, a szecesszióét. Az élet permanenciájának panteisztikus-misztikus, esztétizált hitvallása a legkevésbé sem tudott úrrá lenni a századelőtől szaporodó megrázkódtatásokon.

Korszakunkban az építészet, mely nem kisebb igénnyel lépett fel, mint hogy megteremtse a legtökéletesebb emberi közösség plasztikus ekvivalensét, és hogy ebből az eszmei és totális formából levezessen minden részformát — a városépítészeten keresztül a személy lakhelyéig —, vagyis hogy a szellemi és anyagi világ teljességét képletbe foglalja és formálja — a húszas évek első felében a feladat első pontjára koncentrált.

Az avantgarde építészet tehát nem elsősorban mint gyakorlat, hanem mint program volt jelentős, de egyes elveinek realitását — a korszakhatáron túl is — bizonyította gyakorlatba átültethetősége. Egyelőre

azonban az az igénye volt a legjelentősebb, hogy átgondolja egy, a polgáriból szükségszerűen kilépni kényszerülő társadalom lehetséges életkeretét.

A korszak egyik fontos műfaja tehát a *program* és a *terv*.

Bár Németországban és tőle nyugatra az építészek már kezdetben is felhasználták az ipari építkezés tanulságait és éltek a vasbeton adta lehetőségekkel, mégis a három iránymutató nagy mester, Gropius, Mies van der Rohe és Le Corbusier munkásságát a húszas évek elején az ember és környezete harmonikus viszonyának, az emberszabású építészeti mérték, az ember és természet, az emberi együttélés lehetőségeinek keresése határozta meg. (Gropius: a Bauhaus gondolat, 1919; Mies van der Rohe: vidéki ház terve, 1922; Le Corbusier: Immeuble villa terve, 1922.)

A program többnyire nem egyéni: jellemzőbb az iskolaszerű szervezeti forma. Ez az iskolaforma maga is hozzátartozik az elv lényegéhez, a gyökerek az Arts and Crafts mozgalomba nyúlnak, mely először ideologizálta meg az összművészetet. Az új iskola az *építmény* részének tekinti a legkisebb használati eszközt is. Az a szék vagy teáskanna, amely egyrészt forradalmasítja a használati tárgy helyzetét, mert arisztokratikusból demokratikussá válik, egyedi, luxus státusszimbólumból a mindennapot szolgáló eszközzé, egyúttal átitatódik transzcendenciával, mert egy olyan etikai rendszer alkotóeleme, melynek célja a tökély elérése.

Az összefogó szerep az épületé: „éljen a föld világépítészetének egységes rendszere!" — hirdette Malevics a Vityebszki Unovisz kiáltványában. Ugyancsak ő szólította fel a festőket az új épületek védelmére, hogy a nap újonnan kikovácsolt képmása tiszta maradjon. Gropius 1919-ben, a Bauhaus alapító kiáltványának első mondatában kijelentette: „Minden képzőművészeti tevékenység végcélja az épület, és ez az épület nemcsak tárgy, hanem egy új, eljövendő hit kristályos jelképe." A De Stijl első manifesztuma kinyilvánította, hogy míg a régi köztudat az individuálisra törekedett, az új az univerzálisra. A neoplaszticizmus univerzalitása feltételezte a világegyensúly törvényének felismerését: minden formatervezés — így az épületé is — ennek a nagy szellemi építménynek az univerzálissal analóg egyensúlyi viszonyaiba kell hogy illeszkedjen. Ezt az elvet követték Oud, Rietveld épületeikben (a *Schröder-ház* az iskolapélda), színházi terveikben és design-tárgyaikban.

Liszickij „proun"-ja nemcsak a képzőművészetből az építészetbe vezető átmenet, állomás, hanem a síkból a térbe, a földről az univerzumba átszállás szimbóluma is. „A proun-ok az új építészet sajátos modelljei voltak: architektonikus kísérletek a formatervezés területén, új geometrikus—térbeli fogalmakat kutató experimentumok, a jövő háromdimenziós térszerkezetének valamiféle kompozíciós előképei" (Han-Magomedov). Kassák képarchitektúrája a fogalom igen találó megnevezése — ez a képarchitektúra nyilvánvalóan nem *képzőművészet*, hagyományosan értve, holott festmény formájában jelenik meg, hanem elsősorban jelképes *cselekvés*, a harmonikus társadalmi viszonylatok jelképes megvalósítása, a világ és a társadalom elgondolt alapformáinak-viszonylatainak képi vetülete — a jelen minden buktatóján felülemelkedve az abszolútumot idéző platóni eszköztárával csak a jövőre vonatkozik. A jugoszláviai zenitisták a Nap- az Igazság- az Ember-Zenit jelszóval fejeztek ki hasonló koncepciókat. A cseh poétizmus (képviselője Teige) szerint az eljövendő szocialista világban a művészet egyetlen funkciója nem a tárgy, hanem egy fogalom, a boldogság megkonstruálása. Liszickij épületeinek olyan jelképes neveket adott, mint a *Város, Híd;* leghíresebb épületkomplexuma a merész futurológiai képzelettel egy moszkvai útkereszteződésre tervezett felhőkarcoló együttese, mely a nehézségi erő legyőzésének építészeti jelzésével már az űrprogramok távlatát idézte. Az architektúra mint szellemi építmény koncepciójában természetesen érvényét veszítette a szobrászat-festészet-grafika elkülönített műfaji kategorizálása; Picasso és Duchamp találmányai itt találtak igazán termékeny talajra.

A szobrászat, ez a hagyományosan minden más műfajnál inkább anyagban gondolkodó művészeti forma, amely még a századfordulón is olyan súlyos teremtményeket produkált, mint pl. Maillol termékenység-szobrai, el akarta veszíteni tömegét. Ezt már az impresszionizmus is ostromolta felületbontó fényjátékaival, most azonban sokkal radikálisabb lépés történt. Rodcsenko tojás alakú, felfüggesztett mozgó vázszerkezete olyan műtárgy, amelyben a newtoni fizika és a klasszikus esztétika elveszítették hatóerejüket — általánosságra és transzcendenciára vágyik, vagyis nem akar csak szobor lenni, hanem ennél valami sokkal jelképesebb, a jövőbe vetített emberi kondíció plasztikai jelképe. Gabo és Pevsner realista manifesztuma ugyan nem vindikálta azt a jogot, hogy konkrét építészeti feladatokra

vonatkozzék, elveit azonban univerzális érvényűnek tekintette: „Világmegérzéseinket a tér és idő formáiban valóra váltani: alkotóművészetünk egyetlen célja.” A Gabo—Pevsner párhoz hasonló kísérleteket folytató Sterenberg és Medunyeckij építészeti eszközökkel hoztak létre képzőművészeti konstellációkat. Ezek a modern építészet technikai alapelemeiből, T-vasakból, U-tartókból, fémhuzalokból, üveg- és vaselemekből alakított, az építészet elvét képviselő modellek voltak — az épület ideológiai ekvivalensei. Az építészet, az épület ideológiai felfogása tette fontossá Gabo és Pevsner áttört konstrukcióit, Rodcsenko függő plasztikáját. Megfordítva: gyakran az épület akart szoborhoz, műtárgyhoz hasonlítani, így Mies van der Rohe német pavilonja az 1929. évi barcelonai kiállításon vagy Erich Mendelsohn Einstein tornya Potsdamban (1921—1922), Le Corbusier-Jeanneret l'Esprit Nouveau pavilonja (1925).

A képzőművészet és építészet egységének legjelentősebb, korszakalkotó terméke Tatlin *tornya* (a *III. Internacionalé emlékművének terve,* 1920) volt. A toronyra vonatkozóan Punyi 1920-ban leszögezte az orosz avantgarde általános elvét: „A modern emlékművek tervezésénél azt a ma megfigyelhető törekvést kell szem előtt tartani, amely a különböző művészeti ágak szintézisét kívánja megvalósítani. Nincs festészet a forma térbeli — plasztikus — értelmezése nélkül, nincs szobrászat építészeti és festészeti kultúra nélkül, nincs építészet festészet és tér nélkül.”

Tatlin tornya maga az „architektúra” volt, a tökéletesség koncepciójának jövőbe vetített emlékműve, jelkép, amely valószínűleg egyetlen reális pillanatban sem remélhette, hogy azzá a konkrét építménnyé váljék, amelynek pedig a részleteit is megtervezte. És ez nemcsak az anyagi és technológiai feltételek hiányán múlott.

Hasonló jelentőségű — a tökéletes „condition humaine”-t idéző, vagy még inkább a jövőbe vetítő, szimbolikus építmény volt a *totális színház,* amelynek tervei a Bauhausban láttak napvilágot. És bár a nyugat-európai építészeti gyakorlatba eredményesen bekapcsolódó Gropius, s egy sereg, gyakorlatban jártas munkatársa, Oscar Schlemmer, Moholy-Nagy, Molnár Farkas nevéhez fűződik, talán soha nem akart realizálódni. A színház tojásdad formációja magát a születést, ebből következően a teremtést szimbolizálja; rendkívül bonyolult technikai rendszere — a játék, az emberi mozgás minden lehetséges formájával, a természetestől a mechanikuson át a természetfelettiig, a szem közvetlen látványától a technika által alakított látásig, a hang- és színtér az idő olyan váltásaival, amelyekben megszűnik a földi kötöttség érzete — képessé teszi az embert arra, hogy magát a mindennapin túl a létezés hatalmas dimenzióiban képzelje el.

Az urbanisztika kezdetben ugyancsak eszmei volt, amit gazdasági nehézségek is okoztak. Le Corbusier „ville contemporaine” elgondolásai a húszas években jobbára csak tervek maradtak. De minél inkább hiányoztak a városépítés reális feltételei, annál merészebbek voltak az álmok. A kozmikus, szatellita városok egy megálmodott kollektíva földi erőt legyőző erejét hirdették. A legjelentősebbek Leonyidov város- és épülettervei, köztük a legreálisabb a *Lenin-intézeté*, amely felfüggesztett ballon formációjával a francia forradalmi építészet elképzeléseire emlékeztet.

A húszas években a még futurológus konstruktivizmus mellett kialakult egy építészeti futurológiai szimbolikus-romantikus irány is. A nagyarányú fiktív pályázatok munkapalotára, népek kapcsolatának templomára és más eszmei reprezentatív épületekre megteremtették a szimbolikus funkciók gyakorlati kivitel által nem korlátozott, szabadon szárnyaló szimbolikus formáit. Ugyanakkor ebben a műfajban jelentkezett a később oly végzetesnek bizonyuló illusztratív elem is. Architektúra, képzőművészet, színjáték együttműködésének első nagy próbái voltak a Nagy Októberi Szocialista Forradalom évfordulójára tervezett nagy ünnepségek Leningrádban — a Téli Palota előtt —, Moszkvában és más városokban, s olyan művészek tervezték őket, mint Altman, Malevics, Chagall. A forradalmi színpadokon kísérlet folyt a hatalmas „néző”-sereg aktív bevonására, felidézték a forradalom eseményeit, a nagy bírósági tárgyalásokat, a pétervári börze épületében a művészek, a hadsereg és a tömeg együtt játszotta el a proletáriátus történetét.

Az építészet kultúrahordozó szerepének mintegy jelképes termékei voltak a könyvpavilonok, melyekben összefonódhatott ideológiai feladat és gyakorlati cél, és csekély anyagi eszközt igényeltek: lásd Rodcsenko, Klucisz munkáit.

A konstruktivizmus reális építőképességét is szimbolikus jelentőségű feladatokon bizonyította. A húszas évek építéstörténetileg is legjelentősebb épülete Scsuszev *Lenin-Mauzóleuma*, továbbá a munkásélet új szinteréül szolgáló klubok voltak: Goloszov *Zujev-klubja*, a szovjet hatalom eredményeit propagáló kiállítási pavilon Párizsban, 1925-ben (Melnyikov munkája), Barkim moszkvai *Izvesztia-épülete* 1927-ből.

Az építészeti tevékenység voltaképpen a gazdagabb nyugati országokban is korlátozott volt. Az új elgondolások a húszas években néhány reprezentatív feladatban, színház-, templom-, iskolaépületben, kiállítási pavilonban vagy magánvillában manifesztálódhattak csupán. Nagyobb szabású ipari jellegű létesítmények és lakótelepek építésére az évtized végén és a harmincas években kerülhetett sor. A Szovjetunióban is ekkor lendült fel az ipari építkezés (dnyeperi vízierőmű), melyben még a konstruktivizmus bizonyíthatta erejét; az ugyancsak fellendülő városépítészetben ugyanakkor már a neoklasszicizmus érvényesült.

A korszak nagy vállalkozása, hogy az esetleges használati tárgyat is az ideológiailag megtervezett környezet szerves elemévé szervezze, a legalkalmasabbnak látszott arra, hogy a művészet kapcsolatot teremtsen az elidegenedett gyáriparral. A design-ban a *terv*, az ideológia és a tárgyiasság, a realitásba való belépés lehetősége egyesült. Ugyanakkor a design arra vállalkozott, hogy más módszerrel ugyan, mint a propagandisztikus dekoráció vagy a tömegszínpad, de demokratizálja-leváltsa az arisztokratikus, hagyományos képzőművészetet. Az iparilag sokszorosított használati tárgynak kell műtárgy szintre emelkednie. Az Arts and Crafts mozgalom elképzelése megfordult: a „csúnya" gépipari termék alternatívája nem az arisztokratikus, egyedi kézműipari termék, hanem a művészi tervezést felhasználó tömegcikk lett.

A design a kor nagy találmánya és nagy csapdája volt. A tárgyi kultúra jelentőségére és demokratikus lehetőségeire ugyan felhívta a figyelmet, de ugyanakkor hamis érveket adott a művészet mint a személyes önkifejezés létjogosultsága ellen. Érte és ellene véres csaták dúltak, amelyekben a legkitűnőbbek komoly érveszteségeket szenvedtek.

A design két központja a húszas évek elején a Szovjetunió és a weimari Németország. Az előbbiben az INHUK, az UNOVISZ és a VHUTEMASZ, az utóbbiban a Bauhaus volt az a kísérleti—gyakorlati műhely, amelyben a kérdés elméletét kidolgozták.

Az úttörők az oroszok voltak. Már 1918-ban működtek Moszkvában a szabad művészeti műhelyek — SZVOMASZ — olyan alapkurzusokkal, amelyek kísérleti voltukban eltértek a hagyományos művészeti oktatástól. Az INHUK módszerei analógok voltak a Bauhauséval, nem az iparművészeti hagyományból, hanem az emberi érzékelés laboratóriumi kísérleteiből indultak ki. Ebben a koncepcióban a bútor vagy egyéb használati tárgy szerves részét kell hogy alkossa az optimális szociális és téri élménynek: Breuer Marcel csőbútora, Marianne Brandt edényei, Tatlin munkaruhája, Rodcsenko munkásklubja, Malevics szuprematista porcelánja a példa. A program lényegi része azonban mégsem valósulhatott meg maradéktalanul, bár fél évszázad múltán kétségkívül megállapítható, hogy a mindennapi vizuális kultúrába szervesen beépült. A Bauhausszal szemben az oroszok sokkal nagyobb erőfeszítéseket tettek a gyáriparral való egyesülésre; meghirdették a „produktivizmus" jelszavát.

A konstruktivizmusnak az az ága, amelyet teoretikusan Gan képviselt, művészetileg pedig Rodcsenko fémjelzett és mint műhely a VHUTEMASZ-hoz tartozott, szélsőségesen kiélezte a „képzőművészet" és a „művészet a tömegeknek" alternatívát. Meg akarták teremteni a művész-konstruktőr típust, amelynek a cári Oroszországban nem volt elődje — mintegy visszhangozva Lenin villamosítás = kommunizmus jelszavát. A vitába Majakovszkij is bekapcsolódott, élesen vetve fel a művészet vagy ipar alternatíváját. Rodcsenko szerint a művészet maga az utca, a tér, a város és az egész világ. Halált mond arra a művészetre, amely a gazdagok luxusa, és „korunk művészének... az életét, munkáját és önmagát megszervezni tudó embert" nevezi ki.

A merész kezdeményezés azonban csakhamar elakadt. Az a nagyipar, amely a Szovjetunióban már épülőben volt, a produktivistákra nem tartott igényt. Még azok a tervezők sem tudtak eredményt elérni, akik el tudtak helyezkedni a könnyűiparban (lásd Sztyepanova textilterveit). Gan manifesztumának kiadásától alig telt el tizenkét év, és a művész-konstruktőr típus egyik legprominensebb alakja, Tatlin, a program feladásának szimbolikus tetteként, a Leonardótól örökölt gondolat alapján megalkotta az

antitechnicizmus emlékművét, a madár módjára repülő embert. Az ördögi kör bezárult. Azok a művészek, akik a művészet exkluzivitásának lerombolására szövetkeztek, hogy az „élettel" azonosuljanak, az életen kívül találták magukat. Majakovszkij Rosztái, a lángoló október képes propagandája, a Dziga Vertov nevéhez fűződő dokumentumfilmezés idejét múlta. A fotó, a film, a fotómontázs tartalma lassan átalakult. Olyan úttörői, mint Liszickij, Rodcsenko még készítettek ugyan nagyméretű montázs freskókat a külföldnek szóló reprezentatív kiállításokra, de ezalatt a Szovjetunió belső művészeti életében visszafoglalta pozícióit a zsánerképekben gondolkodó akadémista naturalizmus. Miközben ismét felkínálták a leghagyományosabb festészetet, a dokumentumtól mindinkább azt kívánták, hogy egyirányúan didaktikus legyen; körülötte olyan sivárság keletkezett, hogy maga Rodcsenko, az irányzat megindítója az eredeti szándék ilyen megfordulásakor így fakadt ki: „A szocializmus országának vajon nincs-e szüksége hasbeszélőkre, bűvészekre, zsonglőrökre? Tűzijátékokra, planetáriumokra, virágokra, kaleidoszkópra?" (1939.)

Ha a színház — olyan dimenzióiban, mint a Gropius—Moholy-Nagy—Molnár Farkas—Schlemmer-féle totális világhasonlat — nem is jutott túl a tervezés fázisán és néhány remek kollázson meg rajzon, a hagyományos színpad maga a kor művészetének fontos színhelye lett. Mindaz, ami nem kaphatott szerepet a valóságban, mindaz az ítélet, amelyet nem lehetett végrehajtani, itt megvalósulhatott. A szublimált vízióktól a politikai-társadalmi igazságtevésig. A reálisnak és a jelképes cselekvésnek az a kettőssége, amely csak a színpadon érvényesülhetett, emelte a műfajt oly jelentőssé Európa-szerte, s lettek olyan művelői, mint Picasso, Léger, Tatlin, Sztravinszkij, Majakovszkij, Hlebnyikov, Meyerhold, Tairov, Piscator.

Berlin Közép-Európa fővárosa, az elvesztett háború és forradalmak következtében a baloldali politikai és művészeti mozgalmak központja volt. Nemcsak a német forradalomé, hanem annak bukása után is a mindenütt hontalanná vált forradalmi erőké; olyan avantgarde centrum, amely a még meglevő támaszpontokról, például Moszkvából is befogadott instrukciókat, de feldolgozta az emigráns avantgardegondolatokat is. Berlinben együtt élt a különböző, gyorsan változó művészeti egyesülésekben az expresszionizmus valaha első vonalbeli képviselőinek leghiggadtabb, kihűlt stílusa, a dada olyan átalakult formája, amely politikai eszmék transzmissziójára alkalmas, továbbá a kiábrándult új tárgyiasság egzaktsága és a konstruktivizmus legkülönfélébb elképzelései.

Berlin maga volt a Metropolis megtestesítője, a modernség hirtelen hatalmassá nőtt tudatának, a megzavaróan megnőtt dimenzióknak, a gépnek és a technikának, Fritz Lang Metropolis című filmjének modern Molochja. Az új istenség, amely azonban Európának ezen a pontján nem annyira reményt, mint félelmes fenyegetést jelentett. Berlinben a modernség nemcsak a jövőt ígérte, amelynek jegyében nagy lakótelep-építkezésbe fogott, hanem rettegő haláltáncra kényszerített. Amíg a gazdaságilag elmaradt Szovjet-Oroszország művészei minden bizalmukat belé vetették, és planetáris városokról, a technika apoteózisáról álmodtak, addig Berlin nagyon reálisan fogta fel a lehetőségeket.

Berlin volt az a találkozópont, ahol minden politikai és művészeti kérdés kiéleződött. Itt vált igazában ketté az avantgarde: ezoterikusabb és politikailag elkötelezett vonallá. Az előzőt leginkább a Bauhaus-gondolat jellemezte, amely innen került Weimarba, hogy a tárgyi világ általi társadalmi befolyásolás hitének egyik fő intézményévé nője ki magát. Ezzel szemben alakult ki a kommunista eszmét szolgáló propagandisztikus művészet, amely az örökölt avantgarde formákat a közérthetőség szintjére bontotta le. Magyarok bőven akadtak mindkét csoportban.

Ebben az izgatott légkörben természetes volt, hogy állandó jelleggel keletkeznek és feloszlanak a különböző művészeti csoportosulások. A Novembergruppe még 1918-ban, a német forradalom idején alakult meg régi, expresszionista jelszavaival: Menschheitsliebe, igazság, szabadság; az idealizált szocializmust, az isteni rend megvalósulását, a földi paradicsom megteremtését követelte. Kezdetben igen átfogó egyesülés volt; az expresszionista Pechsteintől a társadalomkritikus Otto Dixig terjedt tagjainak listája. Ugyanakkor tovább működött a sokkal gyakorlatiasabb Der Sturm, ez a nagyon nyitott kiállítási és lapkiadó intézmény; vezetője, Herwarth Walden minden erőteljes személyiséget támogatott. Így jutott nála kiállítási lehetőséghez a magyarok közül Kassák, Bortnyik, Péri, Máttis Teutsch, Nemes Lampérth, Bernáth, Ferenczy Béni, Kádár Béla és Scheiber Hugó.

A Das Ziel c. folyóirat (1916—1924) Kurt Hiller szerkesztésében a „szellemi forradalom" eszméjét hirdette, de már 1918-ban megalakult és 1921-ig működött a szocialista célokat kitűző Arbeitsrat für Kunst, amelynek Gropius is tagja volt, és amely a művészeti oktatás reformjával is foglalkozott. 1922-ben a Novembergruppe vallásos és mitologikus szocializmuseszméje ellen támadók — köztük Raul Hausmann — csatlakoztak a Kommune-csoporthoz és a Bund Revolutioner Künstler-hez. 1924-ben a kommunista művészek — Grosz, Heartfield — megalapították a Rote Gruppé-t. A Rote Fahne volt az a nemzetközi fórum, amelyhez az emigráns kommunista művészek is csatlakozni tudtak.

Ami a művészeti irányzatokat illeti, a speciálisan német „találmány", az expresszionizmus, a háború előtti izgalmi állapot terméke annyira kihűlőben volt, hogy a jelenséget már a maga idejében Nachexpressionismusként nevezték meg. Formatára, eszközei azonban Európa-szerte felszívódtak a legkülönbözőbb egyéb irányzatokba. Különösen a politikai agitációra törekvő művészeteknek lett nélkülözhetetlen nyelvezete. Felfelé ívelt az új tárgyiasság, a Neue Sachlichkeit, ez a nagyon német és nagyon korai megnyilvánulása az Európa-szerte fellépő kontra-avantgarde, neoklasszicizáló hullámnak. Összetevői a fotorealisztikus objektivitás és a reneszánszra utaló szelektív kompozíció. Kanoldt és Schrimpf portréi, csendéletei, városképei neoquattrocentós hatást keltenek.

Az irányzat legtöbb képviselője azonban nem tűrte ezeket a szigorú kereteket, a szellemi és politikai feszültség minduntalan áttörte őket. Otto Dix, Max Beckmann, Karl Hofer az elmúlt háború szimbolikájával és egy új üldöztetés előképeinek rémisztő mitológiájával töltötték meg — Grünewald és Dürer mintájára — irracionális elemeket hasznosító kompozícióikat. Másoknál fontos tematikai szereplővé léptek elő a modern élet, a gyáripar tárgyai. Darvinghausen a gépet kritikát nem tűrő, dicséretet nem igénylő fétisként ábrázolta, és ezzel a negyven évvel későbbi fotorealizmus egyik legkorábbi ősének bizonyult.

A dada szintén utóéletét, illetve átalakult fázisát élte Berlinben. Egy ezoterikus és egy politikus szárnyra vált szét. Schwitters Merz-kompozícióiban a valóság ésszerűtlenségét a csak az intellektualitásban meglevő rendező elv képességével szembesítette, George Grosz viszont keserű társadalomkritikus: ,,kis igent és nagy nemet" mondott korára. Hanna Höch, Heartfield a dada montázstechnikája által felszabadított asszociációs lehetőségeket konkrét társadalombírálatra, az erősödő jobboldal, majd a fasizmus elleni politikai eszközként használták. S miközben a Bauhaus még hitt abban, hogy az embert körülvevő optimisztikus tér- és formakörnyezet, a geometrizmusnak Platóntól örökölt és a modern életformára alkalmazott bűvöletében képes az embert is felkészíteni szociális elhivatottságára, a Berlinben gyűlekező emigráns kommunisták nemzetközi csoportja, a dada által kitermelt asszociációs lehetőségeket az expresszionizmus korábbi hagyatékával elegyítve, olyan nemzetközi stílussá alakította, amely jó ideig szolgált didaktikus politikai célokat; különösen alkalmasnak bizonyult a grafika ágazataiban, a plakát, a könyvillusztráció, a röplap céljaira. Fontos eszközt kínált még a Németországban a századvég óta mindvégig eleven, szociális tematikájú naturalizmus, hogy bele tudjon szólni a nagyváros létrehozta mizériába. Dolgozott és igen nagy hatást gyakorolt — Derkovits Gyulára is — Käthe Kollwitz. A harmincas évek elején a Szovjetunióban is elfogadott volt ez a sok elemből gyurt formanyelv, például a Nemzetközi Forradalmi Segélyszervezet, a MOPR által szervezett kiállításon, amelyen a magyarok közül Ék Sándor vett részt.

Berlin a szédületesen felfokozott szórakoztató ipar központja is volt. Mindenki feledni akarta az első és a már érlelődő második világháborút. George Grosz nyomán Berlin a bűn, a prostitució fogalmával azonosult. A baloldal a munkástömegeket a „kabaré" kábulatából a maga oldalára akarta vonni. Piscator 1920-ban egy politikai népszínház elképzelésével proletárszínházat alapított Berlinben, később (1926—1927) Volksbühnéje éles tendenciájú politikai eszméket hirdetett, felhasználva azt a szintetikus formát, amelyet az oroszok és a Bauhausosok építettek folyamatosan, a filmet, zenét, kórust, táncot, sportot, az emberi test és szellem, az egyén és a kollektivitás együttes kifejezőeszközeit, a szín-tér pszichikai hatásait.

1933-ban Berlinben minden haladó művészeti mozgalmat Entartete Kunstnak nyilvánítottak, stílus- és nézetkülönbségre való tekintet nélkül. A nagy porosz előképekre kacsintó építészeti klasszicizmus és a propagandagiccs, az alpári életkép, amely ez után egyeduralomra került, hangsúlyozottan elhatárolta

magát minden olyan progresszív művészeti gondolattól, amely az elmúlt fél évszázadban Németországban született.

Szükségszerű volt, hogy az európai nagyváros lakás- és településproblémája mint szociális és mint gyakorlati követelmény Berlinben éleződjék ki. Az sem véletlen viszont, hogy abban a városban, amelyben Muthesius, Behrend, a Deutsche Werkbund gyakorlatban bizonyította a modern technológia képességeit a funkció érvényrejuttatásában, a háború befejezése után közvetlenül a fantasztikus álomépítészet vette át a vezérszólamot. Bruno Taut, aki az elmúlt években kiváló gyakorló építész volt — és lesz ismét —, a Frühlicht hasábjain 1920 és 1922 között építészeti víziókat mutatott be. Ugyanúgy a konkrét építés lehetetlenségének termékei voltak ezek, mint az orosz fantasztikus tervek, de utópiájuk korántsem fanatikus jövőhitben fogant, nem a fizika és technika nekilendülő fejlődésére alapozott; éppen ellenkezőleg, a technika kényszerétől felszabadult fantázia az organikus, természetes formációk lehetőségeiben szárnyal szabadon. Taut „Alpinerarchitektur"-ról, „Stadtkrone"-ról álmodott. Romantikus utópia volt ez az oroszok tudományos technikai utópiájával szemben.

A realitás azonban csakhamar visszavezette a gondolatokat a kislakás és a lakótelepek szociális és építészeti feladataihoz. A feladat felmérése józan és reális volt, a legelemibb feltételek biztosításának problémájával kezdődött, a tőkés telektulajdon esetleges szövetkezeti tulajdonba vételével, valamint az építési és a lakbérátháríthatósági kölcsön különbözetének megoldásával. Gropius Berlinben, Bruno Tauttal együtt foglalkozott azokkal a feladatokkal, amelyeket a Bauhaus is alapvetőnek tartott: a kislakás legkedvezőbb fizikai, higiéniai és pszichikai kialakítása a nagyipari előregyártás gazdaságilag legkedvezőbbnek gondolható feltételei között.

A német Werkbund olyan kiállításokat rendezett, amelyek már a téma gyakorlati megoldását javasolhatták. A Stuttgart melletti Weißenhofsiedlung 1927-ben épült fel Gropius, Mies van der Rohe, Bruno és testvére, Max Taut, s a neves külföldi építészek közül a francia Le Corbusier és a holland Oud tervei alapján — konkrét, a gyakorlatban is kipróbálható mintaként.

Giedion építészetteoretikus és Le Corbusier kezdeményezésére 1928-ban alakult meg a Modern építészet nemzetközi kongresszusa, a CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne). A következő évben Gropius már a vezérkarban volt, Molnár Farkas közvetítésével pedig magyar építészcsoport is csatlakozott a gondolathoz, miszerint az „építés"-t a népesség lakásproblémájának szemszögéből, gyakorlati feladatként kell felfogni. Az építész elsődleges feladata: „a lakásnak mint a létezés minimumá"-nak kialakítása. A CIAM a szociológiai szempontot helyezte előtérbe, a társadalmi szükségletek felmérését mint legfontosabb feladatot egyeztette a modern építészet technológiai és funkcionális lehetőségeivel. Számos javaslatát azonban nem tudta megvalósítani, társadalmilag számottevő építési feladatokhoz nem jutott. Ezek a nagyon reális tervek is csak papíron maradtak, akár a szovjetunióbeli munkapalotáké. A CIAM fellépése egyre inkább tiltakozó jellegű lett, éspedig nemcsak a szocialista feszültségekkel teli Kelet-Európában, Magyarországon, ahol tevékenységét bíróság is elítélte, hanem Hollandiában is, ahol dadaista gesztusokat felhasználó montázsokkal, plakátokkal tiltakozott a rezsim lakáspolitikai terrorja ellen.

Az építészet Európa-szerte nehézségekkel küzdött. Lehetetlenné vált, hogy vezérlő műfaj legyen. „A világháború eltorlaszolta az új világteremtést, sokan értelmetlennek látták a harcot, de a visszatérés az önkifejezés öröméhez már nem volt nyitott, így új rendet próbáltak teremteni a tárgyias ábrázolás útján és az örök igazságok reményében." — Ezeket a sorokat Babits Mihály írta 1925-ben, és velük főleg a Párizstól keletebbre uralkodó szellemi atmoszférát jellemezte. Rend, tárgyiasság, örök igazság — kétségtelen, hogy Európa nagy része erre vágyott. Olyan eszmék voltak ezek, melyek végső soron összecsengtek az avantgarde egyes követeléseivel a bizonytalanság, a relatív értékek felszámolására. Az élcsapat egyes tagjai, sőt egész egységei önbecsülésük elvesztése nélkül úgy vonultak vissza a klasszicitás védőfalai közé, hogy még céljaikhoz is hűek maradtak.

Párizs a háború lezárásának pillanatában elementáris erővel élvezni akarta az életet. Nem a közelmúlt bűntudatával és a közeljövő rossz előérzetével terhelt német, haláltáncba hívó felfokozottsággal, nem is Kelet-Európa — így a magyarok — kövületbe meredő forradalom utáni-modernségen túli kimerültségével, és nem is mint az olaszok, szellemi és területi expanziós politikájukat igazoló, korrigált családfát állítva maguknak az antikvitástól napjainkig. Élvezni akarták a „má"-t, annak esztétizált formájában.

Csak Európának ezen a pontján sikerült a mutatvány: a hétköznapit, a közönségeset a klasszicitás fokára emelni. Az impresszionisták között Cézanne volt az, aki a pillanatnak megadta a „tartósság"-ot, a „durée"-t. Ő helyezte ismét előtérbe a múzeumok művészetét, a klasszicitást. A háború után pedig Picasso emelte ismét magasra ezt a stafétabotot, holott még néhány éve — 1912—1915 között — ő provokálta a legélesebb hangon a „művészet"-et.

Picasso mutatványa bonyolultabb volt, mint Cézanne-é: szabadon kezelte a szépségnek azokat az eszközeit, amelyeket a görög vázarajz kultúrája teremtett és amelyeket a 19. században Ingres az akadémiák tanításának eredményeivel bonyolított; azt a ritmikát, amelyben a 17. század rafinált klasszicistája, Poussin igen áttételesen használt: 16. századi itáliai tanulságokat, és nem utolsósorban a modern színpadon divatba jövő commedia dell'arte kötetlenségeit.

Picasso gyakran direkt módon vett át klasszikus és klasszicizáló kompozicionális és tematikus ötleteket, de azonnal idézőjelbe is tette őket, kétértelművé, nyugtalanítóvá torzítva a szépséget, kérdésessé téve az állandóságot. A klasszicitásnak ez a szelleme a balett területén tudott igazán kibontakozni Sztravinszkij, Cocteau, Satie, Gyagilev, De Falla működése nyomán. Olyanfajta „joie de vivre" hangulat volt ez, amelynek a mediterrán természet adta meg a boldogság telített érzését. Csak ennek a Napnak színelevenségéből alkothatta meg Matisse a tárgynélküliség olyan szemgyönyörködtető, a fizikai—szellemi egyensúly ritka pillanatát keltő festői világát, amely sem északabbra, sem keletebbre már nem lett volna lehetséges.

Ez a környezet azonban nemcsak a mitológiák modernizálásának, hanem az ellenkező folyamatoknak is kedvezett. Léger-nek és Ozenfant-nak sikerült az, ami a gépkorszak kiváltotta ellentmondásokba bonyolódott Európának sehol: a gépet — illetve a napi élet használati tárgyait, az utca képét klasszikus tematikai, formai és kompozicionális értékké transzponálni. Ha pedig portréról van szó: a rangsor elején a foglalkozásával járó asszociáció révén a gépész áll. Léger Párizs külvárosainak derűs proletáréletét emelte a klasszicitás rangjára. Valami hasonló nem is olyan régen már egy másik franciának, Seurat-nak is sikerült, aki a vasárnapokat, a kiemelt helyzeteket transzponálta az impresszió villódzásából az örökkévalóságba. Léger azonban tudatosan maradt a hétköznapokban, abban a környezetben, amelyet a nagyipar a városban teremtett. Az ő városa éppen úgy mitologikus, mint George Groszé vagy Fritz Langé, csak éppen ez a város nem falja fel lakóit, hanem élteti. Léger tárgyai nem idegenek és nem fenyegetnek, hanem a minden szorongást elűző új klasszikus rend elemei. Olyané, amelynek nincs szüksége a múlt nagy korszakaira, hogy művészi példát találjon egy egyensúlyi állapot kifejezéséhez, hanem saját kora élő, mozgalmas geometrizmusában fedezi fel formabázisát. Léger a „gépkorszaknak" örül, élvezi azt, és az ipari peremváros elemeiből teremti meg egyensúlyos konstrukcióját, ugyanakkor nem akar műfaji és szemléleti forradalmat végrehajtani, mint az oroszok.

Léger csak egyik jelensége volt a modernség e nagyon francia felfogásának. A szellemi centrum a L'Esprit Nouveau című folyóirat, amelyet 1919-ben alapított Le Corbusier és Ozenfant, a gépi elemekből szerkesztett elegáns purizmus és racionalizmus esztétikájával. Le Corbusier javaslata a modern nagyváros megszervezésére Európa-szerte népszerű lett, mert lábakon álló, tetőteraszos, szabadon tagolható, „lakógép"-ei nemcsak célszerűnek, hanem kellemesnek is ígérkeztek. A kivitelezés korlátolt lehetőségei következtében azonban az ő munkássága is nagyrészt terv, és az oroszokhoz képest sokkal reálisabb kiindulás és cél ellenére utópia maradt. A *Ville radieuse* terve (1935) csakúgy kordokumentum lett, mint a CIAM-ban elfogadott Athéni Charta (1933), mely a privát érdek alárendelését követelte a közérdeknek.

A tárgyi világban harmonikusan berendezkedőket, ezt a mediterrán hangulatú és párizsi-világi „joie de vivre"-t élesen támadta André Breton, 1924-ben, a szürrealizmus meghirdetésével. A jelenlevő tárggyal szemben a megfoghatatlan messzeség, a valóságossal szemben az álombeli, a realitással és rációval szemben a varázslat, költészet, őrület, mánia a kép tárgya, illetve alkotásánál módszere. A program jelentősége a harmincas években nőtt világméretűvé, amikor a fasiszta agresszió és az új világháború első jelei megrendítették az alig biztonságossá lett talajt, végképp megdöntve az avantgarde kristályépítményeit és elégtelennek ítélve gondolati rendszerét. Ott, ahol a tudat és a logika következtetése csődöt mond, a terep az ösztönösségnek jut, és az intuíció tilos tartományokat szabadít fel.

A század eleje óta az irracionalizmus mindig éreztette jelenlétét. A tudatalatti freudi tanítása felszabadította a művészeti gondolkodást, a dadaizmus szabad asszociációi provokálták a rációt — de az avantgarde az iróniát, a kétséget, a rombolást az építés szükséges előfeltételeként fogadta el: mint a múlt romjainak eltakarítóját az új konstrukció előtt. A szürrealizmus a folyamatot megfordította, az építés helyett a kiábrándultság forradalmát hirdette meg.

A szürrealizmus egyébként abban hasonló volt az avantgarde-hoz, hogy nem alkotott stiláris egységet; nem stílusirányzat, hanem mozgalom volt, amelyben írók és képzőművészek működtek együtt; és nemzetközi mozgalom volt, amelynek Kelet-Európában, így Csehszlovákiában komoly bázisai voltak.

Gondolkodásmódja különösen a filmnek kedvezett, mely az abszurdot a premier plan naturális hitelével tudta szuggerálni, végképp kérdésessé téve a valóságban érzékelhető és a tudat mögött lejátszódó események különbségét. Minden képzőművészeti alkotásnál korszakosabb terméke a szürrealizmusnak Buñuel Andalúziai kutya című filmje.

Párizs azonban még más nemzetköziségnek is központja volt. Az École de Paris nem szervezet, nem intézmény, nem programkiáltvány, hanem szellemi közeg. Hogy ki tartozik az École de Paris-hoz — bizonytalan, de ha valakit odasorolnak, már jellemezték vele. Újítások csapódtak le, vegyültek el benne — Picassóé, Chagallé, Léger-é, Mondriané —, a különböző izmusokat nagyon kellemes művészetté keverve: lágyan absztrakttá, minden transzcendencia nélkülivé — ennek a csoportnak külön központja volt: az Abstraction—Création —, illetve finoman ábrázolóvá: kubisztikus, expresszionisztikus elemeket felhasználva. Az École de Paris-ban megszelídültek a kemény manifesztumok, az esztétikum benne a világ minden részéről menedéket talált. A forradalmaktól és ellenforradalmaktól elgyötört kelet-európai művészetek, így a magyar is, belefáradva erőfeszítéseibe, sokat merített ebből a kellemesen ideológiamentes forrásból.

A korszak magyar művészetének megóvását mindenfajta „kultúrbolsevista", illetve esetleg veszedelmessé váló liberális befolyástól a magyar kultúrpolitika az itáliai kapcsolat megerősítésével akarta megoldani. A Mussolini-éra klasszicizmusa valóban megtette a hatását: közvetlenül is, a római iskolán keresztül, egy penetráns nacionalizmus művész-apologétáinak kinevelésével és az egyházművészetben játszott közvetlen szerepével, de emellett a magyar művészet háború utáni szellemi kimerültsége, a csend és nyugalom igénye más csatornákat is nyitott az itáliai példának. Az olasz novecento korántsem csak egyfajta kínálatot adott, skálája a futurizmustól — ennek új megnyilvánulásától, az aeropittúrától — a naturalizmusig terjedt. Építészetben pedig nemcsak a *Casa della Civilta Italiana* rémisztő klasszicista árkádjait hozta létre, hanem kitűnő funkcionalista műveket is, amilyen Terragni comói *Casa del fasció*ja. Az olasz klasszicizmusnak forrásai Chirico Pittura metaphisicajáig (1914), a futurizmus virágkoráig nyúlnak vissza, Carra, a futurista, 1916-ban már Giottóról és Ucellóról értekezett. Felice Casorati Art Nouveau-s szimbolizmusa már 1912-ben a látens klasszicizmusról árulkodott, s húszas évekbeli neoreneszánszizmusa pedig gazdag és eleven művészi rendszer volt.

A rezsim viszonya a modernséghez meg a klasszicitáshoz is ambivalens. Nem elsősorban egy Chirico, Carra, Morandi, Casorati festői értékeit becsülte, és nem Marinetti hűségnyilatkozataira tartott igényt; Prampolini hiába jelentette ki, hogy az aeropittúra fejezi ki a korszak szárnyalását, az Arturo Tosi nevével fémjelzett alpáribb naturalizmus volt a hivatalosan elfogadott irányzat. A Novecento-csoport 2. kiállításán (1929) a futuristák már nem is vettek részt, ugyanakkor a fasiszta propaganda tömegrendezvényein, dekorációin gátlástalanul felhasználta az avantgarde vívmányait.

Az építészeti tevékenységben pedig nagyon is számottevő volt — még 1931-ben is — a racionalizmus és funkcionalizmus. Akár a képzőművészetben, az építészetben is volt egy saját hagyományból szervesen alakuló klasszicista irányzat — a rezsim hivatalosan azonban nem erre támaszkodott: igénytelen naturalizmusra és bombasztikus pátoszra volt szüksége egyszerre. A Mussolini-rezsim szellemét a *Foro Mussolini* 16 000 személyt befogadó stadionja örökítette meg 92 heroikus izomkolosszusával, és az *EUR* néven ismert városrész, amely Piacentini rossz emlékű vezetésével az 1942-re tervezett, de elmaradt római világkiállításra készült, hogy irdatlan arányaival lenyűgözze a világot.

A MŰVÉSZET HELYZETE

Egyre nyugtalanítóbbnak érzem a magyar művészet utolsó fél századának történetében a megbízható adatszerűség hiányát. ... Tudni kellene, kiből, mennyiből és hogyan éltek meg művészeink az első világháború előtt s a két világháború között. Mi volt az általános és az egyesek különleges felfogása a művészetről mint társadalmi funkcióról, s ez hogyan hatott ki a produkcióra. Tudni kellene, miből állt a művésztársaságok működése, s hogyan hatott ki a műalkotásra. Volt-e szerepe s milyen a hivatásos kritikának. S nem utolsósorban: mi volt pontosan a szerepe az államnak, hogyan hatott közvetlenül s hogyan éppen sokszoros áttétellel a művészetre ...

Rabinovszky Máriusz: *Levél Redő Ferenchez (1949)*

I. MŰVÉSZETOKTATÁS

1. ÁLLAMI INTÉZMÉNYEK

A korszak művészete legtöbb szállal a három állami intézményhez kapcsolódott: a Képzőművészeti Főiskolához, az Iparművészeti Iskolához és a Műegyetemhez. E három intézmény — függő helyzeténél fogva — érzékenyen reagált a politikai és művészetpolitikai változásokra, sőt függőségük az ott folyó munkát és a tanári kar összetételét is meghatározta. A Tanácsköztársaság idején kinevezett művészpedagógusokat mindenütt leváltották, az akkor született reformterveket és intézkedéseket elvetették. A későbbiek során történtek kísérletek a képzés formáinak viszonylag progresszív jellegű megváltoztatására is, de alapjaiban megújulni a vizsgált korszakban, bármennyire kívánatos lett volna, egyik hivatalos intézmény sem tudott. Szervezeti felépítésük, automatizmusuk ezt eleve kilátástalanná tette. Tulajdonképpen csupán lehetőséget adtak a mesterség és a szakmai tudás elsajátítására. A tudásanyag elsajátítása azonban, bármilyen magas szintű tudásról van szó, a művészettel, a művészeti folyamattal csak részben hozható közvetlen kapcsolatba. Ennek ellenére, ha innen közelítünk a hazai művész- és tervezőképzéshez, a vártnál kedvezőbb képet kapunk. Ez elsősorban, bár nem kizárólag, annak a néhány művésztanárnak köszönhető, akik vállalkoztak arra, hogy növendékeiket eljuttassák a kor szellemi és technikai problémáinak világos felismeréséhez, a tehetségüknek megfelelő pályára segítsék őket, elsajátíttatva velük a korszerű alakítás, tervezés szilárd alapjait.

KÉPZŐMŰVÉSZETI FŐISKOLA

A Képzőművészeti Főiskola életét — az egész korszakra kihatással — az a reform határozta meg, amelynek munkálatai Lyka Károly és Réti István kezdeményezésével még a háború alatt megindultak. 1920-ban Lykának lankadatlan munkával olyan alapvető változásokat sikerült kiharcolni, amelyek nélkül a főiskola életképtelennek bizonyult volna. Akadémiai jellege így is megmaradt ugyan, sőt e merev szemlélet képviselői a döntő pillanatban el is vágták a fejlődés útját, mégis a Lyka-féle reformnak volt köszönhető, hogy Nagybánya szabadabb elvei és gyakorlata meggyökerezhetett a művészképzésben. Ez egyben természetesen elzárkózást jelentett a még progresszívebb művészpedagógiai elvek elől. A főiskola — a Szinyei Társasággal karöltve, amely a végzett fiatalokat pártfogásba vette — a hazai posztimpresszionizmus, a posztnagybányai szemlélet és gyakorlat szilárd alapját képezte.

A reform először is megszüntette a mesteriskolákat, a női festőiskolát, valamint a művész- és a rajztanárképzés kettéosztottságát. Benczúr Gyula, az I. számú festészeti mesteriskola vezetője 1920-ban, Stróbl Alajos, a szobrászati mesteriskoláé 1926-ban meghalt, Deák-Ébner Lajos, a női festőiskola igazgatója 1922-ben nyugalomba vonult. A művész- és a rajztanárjelöltek az első két évben az általános

tanfolyam hallgatói, harmad- és negyedévben az előbbiek a festészeti, szobrászati vagy a grafikai osztály növendékei voltak, az utóbbiak speciális képzést kaptak. A főiskolát a rektori tanács kormányozta, élén a két-két évre választott rektorral, elsőként Lyka Károllyal. Lyka kezdeményezésére került a Főiskolára Csók István, Rudnay Gyula és Vaszary János. E három „reformtanár" kinevezése Lyka egyik legdicsérendőbb tette volt; így akarta elkerülni „valamely akadémikus sablon kitenyésztését". A rajztanárképző reformot ellenző tanáraival Lykának és Rétinek hosszú harcot kellett vívnia a művészi képzés vezető szerepének biztosításáért.

Az iskola most szakított végleg a gipszmásolatok rajzoltatásával, s helyébe a természetstúdiumot iktatta. Az élő modell utáni alakrajz és festés az első két évben a korábbi 12—15 óráról heti 20 órára, a harmad- és negyedévben 36 órára nőtt. A nagybányai festőiskola tapasztalatain okulva Lyka rendszeresítette a nyári művésztelepi gyakorlatokat, a plein air festészet alapját. A növendékek ráéreztetése a „lokálkoloritra" abból az elgondolásból fakadt, amely, a nagybányai festészet gyakorlatát kiterjesztve, ilyen módon vélte megteremteni a „nemzeti" művészetet. Az iskolának eredetileg két állandó telepe volt, Miskolcon és Kecskeméten. Miskolcon festőtanárként Benkhard Ágost, iparművészként 1926-ig Muhits Sándor dolgozott, aki ebben az időben a Miskolc vidéki népművészeti háziipar és kerámia felélesztésével szerzett maradandó érdemeket. A kecskeméti telep 1932-ig állt fenn Révész Imre vezetésével.

A növendékek az állandó telepek mellett nyaranként az ún. vándortelepeken is megfordultak. Ezeket jobbára a városi értelmiség közadakozásból tartotta fenn, számuk évenként 5—10 között ingadozott, s az egyhavi gyakorlatot általában az anyag helyi bemutatása követte. Így a növendékek megismerkedtek az ország festői tájaival, egy-egy alkalommal a Felvidékkel és Erdéllyel is. Az 1926-os nagymarosi vándortelepet Vaszary kezdeményezte, s ebben az évben nyári gyakorlat folyt Szentendrén is. A Szentendrei Festők Társasága 1929-ben akadémiai előkészítő tanfolyamot indított, 1934-től évenként két növendéket hívott meg egy-egy hónapos időtartamra.

Lyka és Réti a húszas évek elején fogalmazta meg azokat a művészeti és etikai elveket, amelyeket ők Nagybánya eredményeinek tulajdonítottak, s mint ilyeneket a főiskolai munkában alapul vettek. Érthetően meg kellett tagadniuk az 1905 körül jelentkező fiatalok törekvéseit s a későbbiekét is, mondván, hogy ezek „Nagybánya lelkétől idegenek maradtak". A természeti látványból kiinduló valőrfestészetet azonban csupán a törzsökös nagybányaiak tették magukévá, s nem a telepen megfordulók valamennyien. Másrészt a nagybányaiak származásának, a „vidéki, úri középosztályhoz" való tartozásnak s „a rokon szellemi és etikai műveltségnek" hangoztatása, amely a művészi felelősség elvének egyoldalú értelmezésével párosult, mély nyomokat hagyott a főiskolai oktatásban.

Az 1921-es növendéki kiállítás Csók- és Vaszary-osztályának anyagáról azt írta egy kritikus, hogy „a falakról a proletárdiktatúra plakátjainak rémséges torzalakjai vigyorognak felénk". Munkácsy, Lotz, Benczúr és Székely példamutató festészetére hivatkozva kereken kijelentette, hogy „a bemutatott irányzat nem foglalhat helyet a Főiskolán". 1922-ben az akadémiai tanárok és művészek egy csoportja (Bosznay István, Zala György stb.) a Velencébe küldendő magyar anyagot a „bolsevista irányú munkák" eltávolítása céljából megrostálta, majd az illetékes minisztériumi osztály és a Szépművészeti Múzeum vezetőjének, az anyagot összeállító Petrovics Eleknek, illetve Rétinek, Lykának és a reformtanároknak leváltását követelte. 1924-ben újabb akció indult a reformtanárok ellen. 1925-ben tanári kinevezést kapott az akadémikus történeti festő, Dudits Andor, s a szobrász Bory Jenő mellé a klasszicizáló akadémizmus három képviselője: Sidló Ferenc, Kisfaludi Strobl Zsigmond és Szentgyörgyi István. 1928-ban Klebelsberg Kunó a pályáját megfutott arcképfestőt, a 70 éves Karlovszky Bertalant bízta meg művésztanári teendők ellátásával.

Nem sok jót mondhatunk az 1920-as reform 1931-es Réti-féle módosításáról. Réti az általános tanfolyam idejének egy évre való leszállításával, a rajztanárképzés idejének meghosszabbításával és a kétéves művésztovábbképző beiktatásával az akadémizmusnak tett további engedményeket. Erről tanúskodnak a főiskola évkönyveiben megjelent írásai is, amelyekben a tízes évek intuícióelméletét felújítva, Nagybánya „átérzett bensőségének" adott filozofikus megfogalmazást, s a kor igényeinek félreismerésével — az építészettel és az iparművészettel szemben — az „érdek nélküli" festészet és szobrászat magasabbrendűsége mellett szállt síkra.

Erre az időre (1932) esett Vaszary és Csók közbotrányt kiváltó nyugdíjaztatása, amire ugyancsak egy növendéki kiállítás adott ürügyet. Ekkor már működött a római Collegium Hungaricum, s a hazai művészetpolitika vezetői a biztató tehetségek odairányításával igyekeztek elejét venni a progresszív francia és német törekvések térhódításának. (Párizsba, Londonba és Berlinbe évenként jobbára csak egy-egy növendék kapott ösztöndíjat.) A KUT-ba, majd az UME-be tömörült fiatal nemzedék Vaszaryt vallotta mesterének, s ezt a generációt, amely a tízes évek fiatalságához volt fogható, valóban ő állította talpra. Nemcsak korszakunk legjelentősebb, legnagyobb hatású művészpedagógusa volt, hanem az 1930 körül felgyorsuló művészeti vérkeringésnek is az ő tevékenysége adott serkentő erőt. Kényszerű visszavonulását művészeti életünk is megsínylette, s a fiatalok egy része szanaszét szóródott.

A festőtanárok közül egyedül Vaszary fogadta el a modern művészet eredményeit. Mint a tízes évek küzdelmeinek szemtanúja és résztvevője, világosan ítélte meg a háború utáni magyar művészet felemás helyzetét. Rudnay neoromantikus világot alakított ki. Glatz 1927-ben elkeseredetten kiáltott fel: „Mindent inkább, mint a mostani anarchiát!" Még Csók is — 1926-ban — a kubizmus és a szürrealizmus „ultramodern boszorkánykonyháját" emlegette. Karlovszky 1932-ben, a Csók—Vaszary-perben kijelentette: „Rajz, valőr, forma: ez a művészet abc-je. Amit ma tanítanak, annak nincs jövője." Vaszary növendékei ugyanis Karlovszky szerint „kályhacsövekkel és négyszögekkel telefestett képekkel" pályáztak a római ösztöndíjra. Vaszary ilyen környezetben vállalta „Európa képviselőjének" félremagyarázott szerepét.

Vaszary megnyilatkozásait, oktatását szuggesztív egyénisége hatotta át. Módszere, alkotáselmélete — önmagában tekintve is — nálunk újszerű volt. „A természeti formák tanulmányozásának első kelléke — írja 1922-ben — a benső szerkezet kutatása, megállapítása, vagyis a benső lényegesből való szervi kiindulás. A tárgyak és alakok külső felületén megjelenő formák a benső organikus struktúra hatásai." Tanártársaival ellentétben a művészet „szuverén autonómiáját" vallotta, s a kép „alappilléreit": a ritmust, egyensúlyt, formát — a tárgytalant is —, a feszültséget, szín—fény-dinamikát, a szimmetriát és aszimmetriát, a térszemléletet az emberi szellemből eredeztette, nem absztrakt sémáknak tekintette. Amit Réti az „egyszerre látás" címén terjengős elméletté duzzasztott, arra Vaszary a modell-állás gyors változtatásával megtanította a növendékeket, így érve el, hogy az egészre, s ne az apró részletekre figyeljenek. A tömeget közrefogó kontúrvonallal szemben az autonóm vonalnak vizuális súlyt, tónusértéket tulajdonított. Kompozíciós feladataiban a kép „alappilléreit" jelölte ki: „két alak a térben, dinamika"; „három alak a térben, egyensúly"; „a vörös szín megoldása" stb.

„Vaszarynak köszönheti az új nemzedék nagy része — írta Rabinovszky Máriusz 1928-ban — értékének legjavát: a szín iránti érzéket. Vaszary megtanítja övéit színt látni, színt merni és színben komponálni." Voltaképpen Klee és Kandinszkij tanítási módszerét alkalmazta, velük egy időben. Növendékeire a következetes formai gondolkodás kifejlesztését és bensővé tételét hagyta örökül. A teoretikus Réti ezzel szegült szembe, ezzel a vizuális elmélettel és gyakorlattal, egyben az egész modern művészettel. Vaszarynak távoznia kellett a főiskoláról, de cikkeiben haláláig küzdött a megalkuvástól mentes progresszív művészet és művészetoktatás törvényes jogaiért.

Amíg Vaszary a friss nyugati törekvésekre igyekezett ráhangolni növendékeit, Rudnay merőben más művészpedagógiai szemléletet képviselt. A művész kiapadhatatlan kulturális alapjának a magyar szellemi és tárgyi néprajzzal való érzelmi azonosulást tekintette, kiegészítve természetesen az európai festészet klasszikus mestereinek ismeretével, de mellőzve az impresszionizmussal kezdődő korszakot, amelynek eredményeit nem tartotta alkalmazhatóknak. Utóbbi állásfoglalása, amely pedagógiai gyakorlatában is megmutatkozott, nem csökkentette művésztanári érdemeit; szuggesztív egyéniségével és következetes tanári módszerével a főiskola egyik legnagyobb hatású mestereként volt ismeretes. Logikusan felépített — eszmei — tanítási menetében és módszereiben elsősorban a Hollósy-iskola gyakorlatához igazodott, ő maga is annak idején a nagynevű művészpedagógus tanítványaként kezdte pályafutását. A Rudnay-növendékek az első évben mindössze szenet használhattak, az élő modell utáni rajzolás azonban nem mechanikus és szenvtelen másolást jelentett. A modell Rudnay tanítása értelmében arra szolgált, hogy a növendék költői beleérzés, elképzelés alapján az emberi sors valamilyen megnyilatkozását lássa benne, s a feladat olyan mesterségbeli problémák elsajátítását is magában foglalta, mint az egyszerű mértani testekből, a szerkezeti alapvonalakból való kiindulás, s legfőképpen —

korábban Hollósy által is alkalmazottan — a térben való rajzi gondolkodás kialakítása. Másodévben ezekhez kapcsolódott a tónusviszonylatokkal való megismerkedés, ugyancsak rajzi úton. A harmad- és negyedév a fény és a szín tanulmányozására alapozódott, az utóbbi a kiegészítő színekkel és a hideg-meleg színekkel való kompozíciós megoldásokat jelentette.

Az 1931-es módosított reform — a beinduló Hóman Bálint-i kultúrpolitikával egybeesően — évekre szellemi vákuumot teremtett. Csók és Vaszary osztályát egy újonnan kinevezett, jelentéktelen művésztanárra bízták, a grafikai osztályon Olgyai Viktor halála (1929) után évekig szünetelt a munka. A római ösztöndíjasok az évtized közepétől egyre kevésbé váltották be a hozzájuk fűzött reményeket. A tanári kar bővítése Réti nyugalomba vonulása évében, 1938-ban indult meg. Szőnyi István és Aba-Novák Vilmos kinevezése valóban két kiváló művésztanárral frissítette fel a tanári gárdát (korábban mindkettő magániskolát vezetett), kinevezésüket azonban főiskolai vonatkozásban a posztnagybányai, illetve a másodvirágzását élő monumentális festészetnek az elöregedett akadémizmus feletti győzelmeként értékelhetjük. Ezt mutatja Burghardt Rezső, Boldizsár István, Elekfy Jenő és — Aba-Novák korai halálával (1941) — Kontuly Béla tanári megbízatása. A végzett növendékek névsorát vizsgálva szembetűnő, hogy az összetétel egyre egyhangúbb és szürkébb, korábban a Csók—Vaszary-, illetve Rudnay—Réti-növendékek stilisztikailag, formailag jobban elhatárolódtak egymástól.

Ugyanaz történt, görögtüzes finálé nélkül, ami 1932-ben: a főiskola a reprezentációs igények előtérbe állításával, a progresszív törekvések eredményeit megtagadva, ismét a pszeudoakadémizmus útját választotta. Nem volt akadémia 19. századi értelemben, hiszen ez a nagybányai szemlélettel is ellenkezett volna, de szervezeténél, felépítésénél fogva új típusú iskola sem lehetett. A kiváló művész közelsége, ha nincs benne önmagán felülemelkedő művészpedagógusi ambíció, a növendék számára mindig veszélyt jelent, különösen egy olyan „stílus" esetében, amely eleve lemond a jelenségek mélyebb vizuális elemzéséről, a technikai eljárások kikísérletezéséről, s az „alla prima" megoldást szabadiskolai gyakorlat szerint nem kiindulásnak, hanem végcélnak fogadja el. Az igényes fiatal számára, ha nem kívánt a „szent középszerűség" útjára lépni, ahol „hajbókolással, egy kis érvényesülési ambícióval minden elérhető", csupán egy választás marad: a saját erejére, tehetségére támaszkodva kialakítani önálló festői, plasztikai világát — a főiskola falain kívül.

A főiskolán különös fontossága volt Balló Ede és Olgyai Viktor osztályának. A festészeti technikák olyan kiváló ismerőjének, mint Balló Ede, korszakunkban nem akadt párja. „Nem taníthattam valamit — írja Glatz Oszkár 1943-ban —, amit nem tudtam, de kollégáim is alig tudtak. Soha, sem a müncheni, sem a Julian Akadémián, sem Hollósynál nem volt azokról a technikai dolgokról szó. Nem tudtam én, hogyan készül a vászon, a festék; nem ismertem a festékvegytant, nem tudtam, hogy mire kell figyelni, hogy festményeim idő előtt tönkre ne menjenek." A „festészeti és szobrászati anyagtan" és a „festészeti technikák" oktatása 1939-ben indult meg, s 1944-ben, a későbbi restaurátorképzés előkészítéseként, e tárgyakat önálló tanszék keretébe vonták.

Amíg Balló munkáját és érdemeit a fiatal nemzedék értetlenül szemlélte, Olgyai egy egész grafikusgenerációt nevelt fel. Ő az első háború utáni magyar grafika bábája. Elődje, Morelli Gusztáv a „festői stílus" híve volt, s az oktatásban is a nyomdaipari illusztrációs igények kielégítését tartotta szem előtt. Olgyai az anyag és technika tiszteletében odaadó műhelymunkára nevelte növendékeit. Rembrandt művészetét állította eléjük példaként, s a főiskolán éveken át valóságos Rembrandt-láz uralkodott. Ez a fiatal nemzedék Olgyai ösztönzésére végül is külföldi minták nélkül teremtette meg a maga sajátos, drámai színezetű új klasszicizmusát, de sokat köszönhettek neki újjászülető plakátművészetünk képviselői is.

A halálával félbeszakadt munkát tanítványa, Varga Nándor Lajos folytatta. Varga a különböző grafikai eljárások együttes alkalmazására legalkalmasabb eszköznek a betűt és a képet egybefoglaló könyvet tekintette. Az osztály munkáit évről évre önálló füzetben adta ki, 1935-ben fametszetes és szöveges balladáskönyvet nyomatott. A vonalművészet áhitatos szerelmese volt, megírta a rézmetszet, rézkarc és a fametszet történetét, majd — összefoglalásként „a rajz és a nyomtatott vonalvilág művészetéről" alkotott gondolatait. Könyvei szövegét maga szedte, tördelte és nyomatta, a képeket lehetőleg az eredeti lapról, dúcról készítette. A főiskola osztályai közül a rövid életű Aba-Nováké mellett ez volt szinte az egyetlen, amely a műhelyiskola követelményeit maradéktalanul kielégítette.

IPARMŰVÉSZETI ISKOLA

Az Iparművészeti Iskola oktatásának nem akadt reformere, aki a korszerű műhelyiskola követelményeihez igazította volna az elhanyagolt iparművészeti nevelést. Korábban mindössze a belsőépítészeti szakosztály 1918-as Györgyi Dénes-féle programja mutat olyan kezdeményezést, amely egy gyökeres reform alapjául szolgálhatott volna. A valóságos igényekhez alkalmazkodó tervezés, a felesleges és költséges díszítés mellőzése s a funkcionális műhelygyakorlat csak a harmincas években hozott jelentősebb eredményt. Az 1919-es reformtervek kudarca után Jaschik Álmos 1920-ban újra megfogalmazta az iskola előtt álló tennivalókat, elsősorban az ipari és iparművészeti nevelés elkülönítettségének felszámolását, de iparművészetünk „hivatásának fölényesen értelmezett magasabbrendűségével" továbbra is kerülte az iparral való mélyebb kapcsolat kialakítását. 1920-ban a tanári kar 70%-a rajztanár, a népművészeti anyag a gyűjtés szervezetlensége és az anyag feldolgozatlansága miatt az oktatásra érdemben nem volt hatással. *155, 156*

1924-ig a háborús reform maradt érvényben: a felvett növendékek közül a belsőépítészek, ötvösök és a textilesek egy része egyéves műhelygyakorlatra kötelezett. Ez az egy év a laza munkafegyelem miatt azonban mesterségbeli ismeretet alig adott, a felvettek jó része vissza sem tért az iskolához. Az előzetes műhelygyakorlatra azért is szükség volt, mivel az iskola technikai felszereltsége és a műhelyek évről évre szomorúbb képet mutattak. Az iskola 1924-ben az elodázott reform helyett mindössze új szervezeti szabályzatot kapott. E szerint az iskola felelős vezetője, a Képzőművészeti Főiskoláéhoz hasonlóan, a két-két évre választott igazgató lett, s az oktatás ideje a három-három éves alsó és felső fokú szaktanfolyammal hat évre emelkedett. Az előbbi, 1929-ben, a technikai feltételek hiányában egy évre csökkent. A módosító rendelkezés szerint az általános előkészítő osztályt a továbbra is hároméves szaktanfolyam követte, majd a kétéves művészképző. Ezzel az iskola felépítése akadémiai jelleget öltött, bár a felvételhez szükséges iskolai előképzettséget a mai nyolc általánosnak megfelelő négy középiskolai osztályban jelölte meg a szervezeti szabályzat.

Az oktatás alapjául a síkdíszítményes népművészet és a feltételezett reprezentációs igény szolgált. Gróh István igazgató a történelmi stílusok újraéledését a „csupasz geometriai formák" visszahatásának tekintette, s úgy gondolta, hogy a históriai formák „nemzeti provincializmusukkal" átitatva nemesebb megjelenést öltenek. A népművészeti hagyományok ápolását a hivatalos nyilatkozatok mindvégig hangsúlyozták, de jelentőségük az alapképzést nem tekintve egyre csökkent. Az iskola közreműködésével jelent meg mint a háború előtti törekvések utórezgése a Magyaros ízlés (1930) című kötet, a népművészetből táplálkozó iparművészeti példatár jellegzetes terméke. A Fővárosi Iparrajziskola vezetője 1926-ban a korszerű szériatermékekről írva a „konstruktív (szerkezetben megnyilatkozó) magyar gondolat", „nemes nemzeti típusok" mellett szállt síkra.

Az iskola, a háború előtti állapothoz hasonlóan, a következő szakosztályokkal működött: 1. belsőépítészet (lakberendezés, építő iparművészet); 2. díszítőfestészet; 3. díszítőszobrászat; 4. grafika (tipográfia, könyvkötészet); 5. kerámia; 6. ötvösség (ötvös ékszerészet); 7. textilművesség. Az iskola 1925-ben bronzöntőműhelyt kapott. 1927—1928-tól színpadtechnikai oktatás is folyt, de az igényesebb gyakorlati munkát az Operaház szcenikai műtermei biztosították. A húszas évek végén a textil mutatott jelentősebb közeledést a mindennapi élet és a gyáripar igényeihez. A szakosztály növendékei Muhits Sándor és Keresztes Tibor irányításával gépi textiltechnikákkal, szövéssel, szövött anyag nyomásával foglalkoztak, s a szükséges fizikai és kémiai ismereteket színálló és mosható festék gyakorlatok egészítették ki. Az osztály egy New York-i és egy párizsi cégnek is dolgozott.

Az iskola oktatási rendszere körüli ellentétek 1930 táján kiéleződtek. Ez az időszak Európa-szerte, *50–53*
elsősorban Németországban az ún. 1930-as stílus győzelme, azé a nemzetközi mozgalomé, amelyet a húszas évek racionális és a „mérnöki esztétikát" valló törekvései alapoztak meg. Az iskola elleni támadások először ezek képviselői részéről érték az iparművészet-oktatást. „A művészet gerince sohasem

*A lapszéli számok a képekre utalnak. (A római számok a szines táblákra, a dőlt számok a szövegkötetben, az állók a képkötetben szereplő képekre.)

a dísz volt — írta Kozma Lajos —, hanem a forma; a jó tervező a dísztelen formából indul ki, mely a szükséglet és a technikai felépítés ötvözéséből nyeri rangját." A díszítő hajlam levezetésére — tette hozzá — legfeljebb a grafika és a textil nyújthat alkalmat. A nagy sajtóvisszhangot kiváltó 1930-as iskolai kiállítás ékesszólóan igazolta a konzervatív szemlélet tarthatatlanságát. Az európai és a hazai fejlődés s az iparművész szociális felelőssége valóban azt kívánta volna, hogy az iskola kézi munkák és egyetlen példányok helyett elsősorban a közvetlen ipari felhasználhatóság és a tömeggyártás céljaihoz igazodjék.

Korszakunkban az iskola legjelentősebb iparművész (bútorvezető) pedagógusa Kaesz Gyula volt. A műhelyoktatásból és a tervezés tanításából egyaránt kivette a részét, s mint A Bútor című lap (1935—1938) szerkesztője növendékeivel éveken át a korszerű bútor és lakás elveinek fáradhatatlan harcosaként dolgozott. Az iskolát — a Bauhaus-gyakorlat szerint — nemcsak oktatási, hanem nevelési intézménynek tekintette, ahol „teljes embereket képeznek, akik teljes felkészültséget nyernek egy mesterség gyakorlatában — inas, segéd, mester fokozaton átmenve — s a modern, racionális termelés előfeltételeinek, a kvalitásmunka és a művészi nagyképűségtől mentes megformálás megismerésével".

Egy egész nemzedék tőle sajátította el az ésszerű bútor- és lakástervezés elméletét, gyakorlatát. Tanítási módszerében igazodott az alapelemekből kialakítható harmonikus szerkezet követelményeihez is, a bútor- és lakástervezést így voltaképpen építési feladatnak tekintette. A kombinatív készség és a térbeli gondolkodás fejlesztése céljából a tervezést manuális munkával kapcsolta össze (lakásalaprajz kialakítása papírból kivágott sémákkal; a tároló bútorban elhelyezésre kerülő, összetartozó tárgyak megrajzoltatása; bútor- és lakásmodellek készítése, fotózása). Módszeréből következett, hogy növendékei — az első hazai szériabútorok megjelenésével egy időben — az ipari tervezés követelményeit össze tudták hangolni a lakáskultúra megnemesítésével.

A Hóman Bálint-i kultúrpolitika időszakában a korszerű tervezői gondolkodás ellenében erőteljesebben jutottak szóhoz a népies törekvés építésztanárai, akik mellé a magyaros iparművészet védelmezői is odaálltak. Wälder Gyula műegyetemi tanár, az Iparművészeti Társulat elnökségi tagja kikelt az építészetet, ipart és az iparművészetet átfogó „internacionalizmus" ellen, hangsúlyozva, hogy „a magyar háznak a magyar földből kell kinőnie". Thoroczkai Wigand Ede, az Iparművészeti Iskola építészeti mesteriskolájának („a magyar otthon") tanára A magyar iparművészet nemzetiesítésének elaborátuma címmel röpiratot adott ki, mellékelve a népművészetre támaszkodó iparművészeti oktatás reformtervezetét. A tervezetben a tízes évek nosztalgiája éledt fel, s mi sem jellemzőbb, mint hogy Györgyi Dénes, a belsőépítész szakosztály vezetője 1933-ban a modern építőművészet és iparművészet szoros kapcsolatától 1918-as elveinek megvalósítását remélte. A villaépítés helyett a „harmonikus otthon" hangsúlyozása halvány visszfénye az új építészeti stílus nyugat-európai igazodású követelményeinek. Antal Dezső a korszerű technikát és a racionális tervezést összeegyeztető népies építészet képviselője, a telepépítés szorgalmazója. Az iskola azonban, jellegénél fogva, sem a mérnökileg igényesebb épülettervezést, sem a településtervezést (tájszervezést) nem tekinthette feladatának. Az építészmérnöki és az építő iparművészeti jogkör elhatárolása végül is megoldatlan kérdés maradt, hiába hangzott el, hogy a közületek és a hatóságok belsőépítészeti munkákra részletes és megfelelően díjazott pályázatot írjanak ki, s a Mérnöki Kamarával egyetértésben óvják meg az okleveles építő iparművészek törvényileg biztosított jogát: a két emeletnél nem nagyobb építmények, belső kiképzések kivitelezését. A Györgyi-növendékek legfeljebb az iskolai kiállításon büszkélkedhettek mélyebb műszaki ismereteket igénylő terveikkel.

A harmincas évek elején az igazgatótanács helyett ismét az igazgató, Helbing Ferenc vette át az iskola vezetését, s új szervezeti szabályzat kidolgozására kapott megbízást. A szabályzat el is készült, de jóváhagyására nem került sor. Az iskola és az iparművész státus bizonytalanságát mutatta, hogy az évi költségvetés összege alig harmadrésze volt az 1913-asnak. Az iparművész cím nem volt képesítéshez kötött. 1936-ban az Iparművészek Egyesülete 177 okleves és 577 iskolai végzettség nélküli iparművészt tartott számon. (A diploma a tanult szakmával rokon iparág művelésére is csak hathavi műhelygyakorlattal adott lehetőséget.) Az iskolát különböző címen (képzőművészeti irányú nevelés, mesterségbeli tudás hiánya, kevés iparművésztanár, látszateredmények) sorozatos támadások érték. 1936-ban Szablya-Frischauf Ferenc belsőépítész-tanár, az 1907-ben alakult Kéve elnöke vette át az igazgatói posztot.

Szablya-Frischauf a szecessziós Gesamtkunstwerk elveinek felélesztésével a hazai iparművészet nagyarányú kibontakoztatásának szolgálatába állította az iskolát. Először a műhelyképzés színvonalának emelésével és a technikai felszereltség fejlesztésével keresett kivezető utat a válságos helyzetből. 1936—1937-től kezdve a növendék az első két évben kizárólag szakmai oktatást kapott, s ezt követte — az intézmény „művésznevelő" jellegéhez igazodva — a művészi képzés. Az 1938-as Iparművészeti Kongresszus az iskola főiskolává szervezése mellett foglalt állást, s új szervezeti és tanulmányi szabályzat készült. Az 1937/38-as munkabemutató azonban a korábbi rendszer továbbélését mutatta, csupán egy-két szakosztály munkája bizonyult kielégítőnek. A szobrászati alapképzést az újonnan kinevezett Ohmann Béla vezette, a textil- és a belsőépítész-szakosztály a korábbi úton haladt. Néhány kezdeményezés történt az iparral való kapcsolat megteremtésére; megindult a porcelán kisplasztika oktatása s a herendi gyár módot nyújtott a szükséges műhelygyakorlat megszerzésére. A kezdeményezések kibontakozásának a háború kitörése vetett véget.

Az iparművészet és az iparművészeti oktatás felvirágoztatásához fűzött remény illúzió maradt. 1940-ben két röpirat (Az új magyar iparművészet felé; szerzői: Csaba Rezső, Juhász László, Szűcs Pál) az elavult iparnemesítéssel és díszítéssel szemben az iparművész feladatkörét és hivatását „az új magyar életformák kialakításában" jelölte meg, abban a vezető szerepben, amelyet a végzett növendéknek — mint „közösségi öntudattal és nemzeti célkitűzéssel" rendelkező szakembernek — „a magyar ízlés állami, közületi, vállalati irányítóhelyein" be kell töltenie. Az időközben elkészült részletes reformtervezet (1943) a fennálló rendszer érintetlenül hagyásával a technikai tárgyaknak és a tudományos alapokon álló népművészetnek kiemelt szerepet biztosított. A tervezet szerzői ennél többre nem vállalkoztak. 1944 elején Fáy Aladár iparrajziskolai tanár igazgatói kinevezésével az egész kérdés lekerült a napirendről.

MŰEGYETEM

Az építészképzést az építészet kiemelkedő jelentőségénél fogva a művész- és iparművész-oktatással azonos fontosságúnak tekinthetjük. Réti arisztokratikus idegenkedése az építészettől és az iparművészettől a 20. századi művészet és a technikai fejlődés viszonyának téves megítéléséből s a nemzetközi mozgalmak elől való elzárkózásból eredt. Az építészek sem az 1933-as, sem az 1935-ös Nemzeti Képzőművészeti Kiállításon nem vettek részt, a „Művészet és technika a modern életben" jelszóval megrendezett 1937-es Párizsi Világkiállítás magyar anyaga idejét múlt szemléletet tükrözött. Építészképzésünk — szemléletbeli hiányosságai ellenére — szervesen kapcsolódott korszakunk építészetéhez.

A Nagy Virgil-, Möller- és Forbát-féle 1919-es műegyetemi reformtervezetek közül az utóbbi volt a legradikálisabb; közvetlenül nem is hatott a hazai építészképzésre. (Egyéves, építkezésen töltött gyakorlatot a felső építőipar-iskola tanulóitól kívántak meg. A XI. Nemzetközi Építészkongresszuson Kotsis Iván műegyetemi hallgatóknak két évet javasolt. A Mérnöki Kamara okleveles építészt hároméví gyakorlattal vett fel tagjai sorába.) A Möller-féle reformtervezet javaslatai közül, elvetése ellenére, a húszas években néhány mégis bevezetésre került, s ezek közül a legfontosabb a történeti (ókori, középkori, újkori) tanszékektől elkülönített tervezés oktatása volt. A tervezési tanszékre kapott tanári kinevezést Kotsis Iván, építésznevelésünk legkiemelkedőbb alakja.

Kotsis kinevezése egybeesett a nemzetközi új építészet hazai térfoglalásával. A húszas évek, sőt sok tekintetben a későbbiek gyakorlatát mégsem ennek alapján ítélhetjük meg. Wälder Gyula 1923-ban került az ókori építészeti tanszék élére, s a műegyetemi építészoktatás hivatalos vonalát az ő tevékenysége, valamint harmincas évekbeli megnyilatkozásai képviselték. 1938-ban, miután az építészet és a szűkebben értelmezett iparművészet nálunk is érdemes alkotásokkal zárkózott fel az európai fejlődéshez, rektori székfoglaló beszédében büszkén jelentette ki, hogy az „új tárgyilagosság" nálunk nem aratott „átütő sikert", s „még azok a magyar építészek is, akik ebben az irányban indultak el, épületeik tömegét és homlokzatát szép ritmusokba foglalták össze, végeredményben mégis architektúrát (építőművészetet) hoztak létre". 1930-ban, a budapesti nemzetközi építészkongresszus évében, a rektor

Hültl Dezső, az újkori építészeti tanszék vezetője a Bauhausból kibomló építészettel az eklektikát állította szembe követendő példaként.

Az eklektika útvesztőiben, úgy tűnik, a tanár receptje vagy a növendék kombinációs készsége döntötte el a különböző stíluselemek alkalmazását. Ezzel szemben a módszeres oktatásnak megvolt a megszabott menete és célja. A tökéletes tervezés alapja egy 1926-os építészoktatási állásfoglalás szerint az építészeti alaktan speciális oktatása, az ezzel kapcsolatos gyakorlatok elvégeztetése, s a minták és az épületek állandó egybevetése. Az alaktani stúdium — az építészeti tagozatok, párkányok, oszloprendszerek tanulmányozása — azt a célt szolgálta, hogy a hallgató „az arányok megismerését s a szemnek az arányokra való gyors és biztos reagálását" elsajátítsa. Ez a stúdium — rajzi és felmérési gyakorlatokkal kiegészítve — a szorosan összefüggő forma és szerkezet alkalmazására nevelt, s egyben „rávilágított azokra a stílusokra, amelyek ezt a szót: stílus, a mai értelemben is teljesen és feltétel nélkül megérdemlik". Ha mindehhez hozzávesszük a népművészeti alaktan oktatását, amelyet szaktudósok (Nádler Róbert, Huszka József stb.) végeztek, fogalmat kapunk az eklektikus építészképzés művészi jellegéről.

Az 1927-es növendéki kiállítás recenzense csupán néhány „színvonaltalan idegen rajz" ellen emelt kifogást. Az 1930-as kiállítás, amely egybeesett a Nemzetközi Építészkongresszus időpontjával, az új építészet hazai fiataljainak felvonulása volt. Ligeti Pál kongresszusi előadásában az európai építészet és művészet áttekintésével arra a következtetésre jutott, hogy a nemzetközi új építészet felvirágzása egy alapjaiban új kultúra kezdetét jelenti. Az alkalomnak és az időpontnak volt köszönhető, hogy a mérnökök hivatalos lapja a fiatalok elgondolásait közreadta. A növendéki terveket egy-egy tanár, elsősorban Kotsis Iván, a későbbiekben is rendszeresen publikálta.

Kotsis Iván következetes, az új építészet klasszikus elveihez igazodó munkáját az évek során többszörös külföldi elismerés övezte (1934: Gropius; 1935: az Architecture d'Aujourd'hui francia csoportja; 1946: zürichi műegyetem építészdékánja részéről). Az „építésznevelés" kifejezés tőle ered. Ehhez első lépésnek egy olyan atmoszféra megteremtését tartotta szükségesnek, amelyben „az építészeti gondolkodást érlelő folyamat megindulhat, észrevétlenül, szinte tudat alatt". Az építészeti gondolkodás, minthogy a mai építészet — úgymond — nem formákban éli ki magát, az alaprajzból kiinduló szerves térkialakítást jelentette. Az építésznevelés gerinceként a tervezés önálló tanítását jelölte meg, legfontosabb tartozékával, a tervezési gyakorlatokkal. Az utóbbi 1933-ban a másodévben heti 6, a harmadévben 10, a negyedévben 20 órában folyt, s az ötödév első felét teljes egészében a diplomaterv készítése töltötte ki.

A „lakóépületek tervezése" című tárgy 1934-ben a következőképpen tagolódott. 1. A különféle lakóháztípusok ismertetése: egylakásos kertes családi ház; földszintes és emeletes családi ház; ikerház; négylakásos ház; soros családi házak, bérházak; függőfolyosós elrendezés; minimál-lakások; garzonlakások; nyaralók, hétvégi házak; normák alkalmazása a lakásépítészetben. 2. Lakások alkatrészeinek ismertetése: alapterületi méretek; belmagasságok; ajtók; ablakok; konyhák (minimál-konyhák); fürdőszobák; a főbb bútorok alapja és méretei; loggiák; balkonok; lapos és magas tetők alkalmazása családi házaknál. A lakások megtervezésénél azok teljes berendezését is meg kellett oldani, kivéve a berendezési tárgyak részleteit. A felsorolásból kiderül, hogy az új építészet hazai áttörése után néhány évvel annak fő elvei, lakás- és háztípusai a Műegyetemen módszeres oktatás tárgyaként szerepeltek. (A „középület-tervezés" ugyancsak egyéves tárgy volt.) Kotsis Iván valóságos problémák megoldására irányította növendékeit. Megadta az épület helyszínrajzát egy meghatározott, fővárosi vagy a fővároshoz közel fekvő telken. A hallgatók megtekintették a telket, felmérték, megismerkedtek a helyszíni adottságokkal — égtájak, közlekedés, szélirány, környezet jellege, beépítettsége —, a vonatkozó hatósági előírásokkal és az esetleges szabályozási tervvel. A kötött helyiségek felsorolása helyett az épületben folyó élet, a funkció leírását kapták meg, s ebből vagy az építtető által körvonalazott programból kiindulva kellett a részletes tervet kidolgozniuk. Kotsis az élettel való kapcsolat megteremtését azzal is előmozdította, hogy hallgatóival a fenti szempontok alapján kész épületek elemzését végeztette el. Az építésznevelés, az építészi gondolkodás elsajátítása az ő gyakorlatában voltaképpen tervezői önállóságra való nevelést jelentett.

Tervezőtanári és elméleti munkásságát mindvégig az elfogultságtól mentes, tiszta építészi gondolkodás jellemezte. Az építészet és az iparművészet kapcsolatának felélesztőivel szemben hangsúlyozta,

hogy „csak annak a formának van értelme, amely a homlokzattal együtt született". Ezekben az években is az új építészet alapelveit, a feladat célszerű megoldásából következő világosságot, őszinteséget, tisztaságot és egyszerűséget tartotta szem előtt. Amit az építészet technikai és szellemi téren az utóbbi három évtizedben a mai embernek adott — írta 1942-ben —, az új építészet eredményeinek köszönhető.

2. MŰHELYEK, SZABADISKOLÁK

A két háború közti időszakban számos, nem állami szervezésű, magán vagy közületi kezelésben álló rajz- és festőiskola, illetve műhely működött hosszabb-rövidebb ideig, ritkább esetben az egész időszak alatt. Jó néhány közülük kiváló tanárai miatt széles körű elismerésnek örvendett, hivatalosan elismert diplomát azonban egyikük sem adhatott. Volt köztük akadémiai előkészítő, legtöbbjük a század végi szabadiskolák mintájára szerveződött, vagyis olyan rajz- és festőiskolák voltak, ahol a növendék tehetségéhez, képességeihez mérten haladt előbbre, erőteljesebb tanári direktívák nélkül, így sajátítván el — vizsgakényszer nélkül — a mesterségben való jártasságot. E jártasság szerencsés esetben a művészpályát is megnyithatta előtte. Egyes rajz- és festőiskolák a folytonos gyakorlásra is alkalmat adtak olyan érett művészek számára, akik élő modell hiányában vagy a társas együttlét és az együttes munka ösztönző feltételeit keresve ehhez a megoldáshoz folyamodtak. Számos szabadiskola nyaranként — népművészeti anyaggyűjtés vagy plein air festés céljából — az ország egy-egy festői vidékét kereste fel. Működtek olyan szabadiskolák is, ahol a manuális tevékenység mellett elméleti, művészettörténeti oktatás is folyt, ugyancsak vizsgakényszer nélkül, olykor múzeum vagy fővárosi intézmény, az Iskolán Kívüli Népművelési Bizottság bevonásával.

Korszakunkban szabadiskoláink tevékenységét a mesterség elsajátítására irányuló szándék határozta meg elsősorban, abban az értelemben, ahogyan azt Jaschik Álmos — bölcs előrelátással — már a tízes évekbeli írásaiban megfogalmazta. Ezzel függ össze az iparművészeti iskolák megnövekedett száma — nem a hagyományos értelemben vett, hanem a kor változó igényeihez alkalmazkodó iparművészeti iskoláké. Ha több iskola azonos profilú volt is, mindegyikük sajátos árnyalattal bírt, s e jellegzetes vonásuk mellett jó néhányuk kapcsolatot épített ki nyomdával, lappal, magával a főiskolával, egy-egy esetben az Iparművészeti Iskolával, művészeti egyesülettel, múzeummal, galériával, színházzal, művészteleppel, nagyobb vállalattal. Ez végül is azt jelenti, hogy a főbb szabadiskolák és műhelyek nem a „bohém romantika" szolgálatába szegődtek, hanem a hétköznapokba ágyazódó művészeti élet hajtóerejét képviselték. Igaz, a köznapi élet szilárd talaján állva, a háború előtti látványos szerepléseknél kisebb feltűnést keltettek, s gyakran csupán erjesztőként működtek közre művészeti életünk kibontakozásában. Így is szervesen beilleszkedtek a társadalmi élet egészébe, annak sok irányú mozgásába.

Jaschik Álmos grafikai tervezőiskolája komplex rendszerű műhelyiskola volt, tevékenysége az egész időszakra (1920—1950) kiterjedt, alapindíttatásában a gyakorlati irányú rajzoktatás század eleji, hamarosan megmerevedő reformjához kapcsolódott. Nemcsak elvi-gyakorlati kiindulási alapját, hanem tevékenységi formáit tekintve is sajátosan hazai jelenség. A népművészetek és a művészettörténet tanulmányozása, valamint a magyar népművészetre támaszkodó grafikai és mozgáselemzések éppúgy helyet kaptak az oktatásban, mint a modern nyugati törekvésekkel való manuális megismerkedés, a kosztüm- és díszlettervezés éppúgy szerepelt a tantárgyak között, mint a betűtörténet, a betű- és reklámtervezés, könyvek illusztrálása, a nyomdai előkészítéshez szükséges megoldásokkal és technikai ismeretekkel együtt. Jaschik vezette be elsőnek Magyarországon a színpadi makettépítés tanítását, az iskola színpad- és jelmeztervei, makettjei — elsősorban Goethe drámáihoz készített színpadi makettek — idehaza és külföldön (Németországban) egyaránt komoly elismerést arattak. Jaschikot a vetítettképes díszletekkel folytatott kísérletek, a színes diapozitívek elkészítésének munkája, valamint az iskolai mozdulatrajzok vezették arra a gondolatra, hogy többek bevonásával — idehaza ugyancsak elsőként — animációs mesefilm készítésébe kezdjen. Ehhez kapcsolódóan foglalkoztatta a népmesék illusztrálásának

iskolai taníthatósága, az adott meséhez alkalmazható illusztrációk stílusa, s tanította a mozgáshelyzeteket és mozdulatokat folyamatukban rögzítő fázisrajzok megszerkesztését, elkészítését is. Pedagógiai munkásságát érdemes módon egészítette ki szakirodalmi tevékenysége. A tízes, húszas és harmincas években számos cikket, kisebb tanulmányt írt, ezek voltaképpen módszertani elmélkedések, munkabeszámolók, egy kivételes képességű és a művelődéstörténet egészét átfogó tudású művészpedagógus írásai.

Kassák Lajos a Dokumentum és a Munka szerkesztésével, valamint az utóbbi köré szerveződő alkotó
107 kollektíva irányításával (Munka-kör) művészetpedagógiai munkát is végzett. 1930-ban a KUT (Képzőművészek Új Társasága) fiataljai sorában bemutatta a Munka hasábjain a Szocialista Munkás Szabadiskola művészeit, akik közül többen ez év márciusában a Tamás Galéria Új progresszív művészek című kiállításán is szerepeltek. 1930-ban kezdte működését a Munka fotócsoportja, 1931 februárjában rendezte első kiállítását, 1932-ben a harmadikat, s ebben az évben jelent meg Kassák előszavával a Munka első fotókönyve A mi életünkből címmel. Ő maga 1941-ben így emlékezik vissza a csoport munkájára: „Fiatal munkásokból és művészekből állt a csoport és később tudatos munkaközösséggé alakult. Feladatukat komolyabban vették a professzionista mestereknél, úgy motívum-keresésben, mint beállításban, komponálásban és technikai megoldásokban. Úgy érezték, ezen a közhasznú területen új mondanivalóik vannak, ismerték már az amerikai, orosz és német fotósok új törekvéseit, amelyek a fotografálást az alkotóművészet nívójára szerették volna felemelni."

Műhelyiskoláink közül az Atelier elsősorban a Bauhausszal hozható kapcsolatba. 1932-ben kezdte működését a festő Orbán Dezső vezetésével, 1938-ban igazgatását Beron Gyula vette át. A vizuális gondolkodás elemi rendszerének kidolgozása az Atelier tanárait nem foglalkoztatta, az iskola több szakterületre kiterjedő tevékenységében (lakásművészet, grafika, átmenetileg fotó, kerámia, textil, női divattervezés) a puritán funkcionalista szemlélet békésen megfért a Wiener Werkstätte művésziesebb követelményeivel (elsősorban Kozma Lajos kezdeményezéseként). Az Atelier népszerűségét részben jónevű tanári gárdájának (Kozma, Fábry Pál, Lesznai Anna, P. Vágó Zsófia, Kner Albert, Végh Gusztáv, Kaeszné Lukács Kató, Kovács Zsuzsa stb.), részben társadalmi és üzleti kapcsolatainak köszönhette. (Szoros kapcsolatban állt a kiadványait megjelentető Hungária Nyomdával, Atelier Service néven szolgáltató részleget működtetett.) Az iskola népszerűségéhez nagyban hozzájárult, hogy működésének első időszaka a reklámművészet hazai felvirágzásával esett egybe, amely már a húszas években más műhelyek (Jaschik Álmos, Csabai Ékes Lajos, OMIKE iskolája) tevékenységét is befolyásolta. Mozgékony szellemű tanárai a harmincas években folyamatos kapcsolatot tudtak tartani a nyugati iparművészeti törekvésekkel és eseményekkel, amelyekről szaklapokban (Tér és Forma, A Bútor, Magyar Grafika, Reklámélet) számoltak be.

1930 tavaszán az Iparművészeti Múzeumban a Magyar Könyv- és Reklámművészek Társasága nagyszabású kiállítást szervezett, amelyen az ismert könyv- és reklámtervezők mellett félszáznyi fiatal, a művészek (Bortnyik Sándor, Berény Róbert, Pécsi József, Jaschik Álmos, Csabai Ékes Lajos) magániskoláinak növendékei is bemutatkoztak. A kiállítás nemcsak a hazai alkalmazott grafika európai színvonaláról adott képet, hanem a hazai magániskolák művészi szintű eredményeiről is. A korabeli műkritika az „iskola" megjelölést velük kapcsolatban már nem is pedagógiai értelemben, hanem egyfajta törekvés megnevezéseként használta.

108 „Bortnyik Sándor egy új grafikusgenerációt nevelt fel — írja a Reklámélet kritikusa —, a Magyarországon eddig ismeretlen típusú reklámgrafikust: *Gebrauchsgrafiker*t. Ez a típus nemcsak ötletszerűen, itt-ott foglalkozik plakáttal, reklámgrafikával, hanem a reklám ugyanolyan fontos számára, mint a grafika; a reklámozó szemével látja és műveli a reklámgrafikát; az árut nemcsak propagálja, de el is adja." Pécsi József a reklámfotó elvi vezérfonalára és a gyakorlati megoldásokra oktatta növendékeit, fotóműtermi oktatása kivételes jelenségnek számított, a fotó lehetőségeinek széles körű kiaknázása, tárgyilagosságára való törekvés és a reklámpszichológia szempontjainak alkalmazása jellemezte.

A szabadiskolák művészettörténeti szerepe a korszak végén is nyomon követhető. A legjelentősebb szabadiskolai tanárok működése ugyanis nagyjából egybeesik a művészeti életben elért elismertségükkel, s ezzel magyarázható, hogy az adott szabadiskolák megszületése, hosszabb-rövidebb ideig tartó

működése megközelítő pontossággal tükrözi a művészettörténeti folyamatot, ennek hierarchikus rétegződését. Elegendő, ha arra utalunk, hogy Bortnyik Sándor Műhelye, Pécsi József stúdiója, Kassák Lajos Munka-köre a húszas, harmincas évek fordulóján aratott elismerést, az Atelier a harmincas évek első felében, míg Szőnyi István és Aba-Novák Vilmos rajz- és festőiskolája az évtized közepén, Gallé Tibor, Koffán Károly és Pap Gyula magániskolája a negyvenes évek elején.

A korszak utolsó éveiben is érvényesülő módszerbeli változatosságra jellemző, hogy Koffán Károly a párizsi magániskolákban, Pap Gyula az egykori Bauhaus-tanár Johannes Itten berlini iskolájában szerzett tapasztalatait hasznosította, Gallé Tibor pedig akadémiai előkészítő jellegű festőiskolát tartott fenn az alábbi tanfolyamokkal: alakrajz és festés, tájképfestés; festőtechnikák és anyagismeret; szobrászat; reklámtervezés; művészettörténet. Ugyanezekben az években a Belvárosi Festőiskola növendékei az anatómiai ismereteket — az általános szokástól eltérően — a Bonctani Intézetben erre a célra készített preparátumok alapján sajátították el.

Voltak persze korszakunkban is olyan szabadiskolák, ahol a művésztanár az akadémiai szokás szerint mindössze heti egy-két alkalommal korrigált. Azoknál az iskoláknál, ahol külső tanárokkal órarend szerinti oktatás folyt, jóval több azok száma, ahol a tanár a fél napot vagy — mondhatni — az egész napot együtt töltötte növendékeivel. E megoldás — mint a Jaschik-, Szőnyi-, Aba-Novák- vagy a Koffán-iskola esetében — tanár és növendékek között olyan bensőséges viszony kialakítását tette lehetővé, amely kedvező atmoszférát teremtett, az iskola szabadművészeti irányultsága ellenére, a szó szoros értelmében vett műhelyszellem feléledéséhez. 1945 után a főiskolai művészképzés megreformálását tervbe vevő javaslatok elsősorban e műhely jellegű magániskolák gyakorlatát vették alapul.

II. A MŰVÉSZETI ÉLET SZERVEZETI KERETEI

A két világháború között szinte soha nem látott méreteket öltött a művészek társadalmi szervezetekbe (szövetség, testület, társulat, társaság, egyesület, csoport, műhely, céh, egylet, kör stb.) tömörülése és ezek működésének aktivitása. A művészszervezetek számát megközelítő pontossággal sem becsülte fel eleddig a szakirodalom, és néhány prominens, központi egyesület működésének nagyvonalú ismertetése kivételével adós maradt az egész probléma behatóbb feltárásával.

Hiányzik a kitekintés, az összefüggések megmutatása is. A művésztársadalom berkeiben zajló szervezkedés ugyanis a társadalom egészére jellemző mozgás része volt. A hasonló társadalmi és gazdasági helyzet, hasonló foglalkozás, lakóhelyi vagy felekezeti hovatartozás, lokálpatriotizmus, művelődési és szórakozási igény, háborús múlt és érdemek, korosztályi együvétartozás stb. és az ezekből levezetett , jól-rosszul felfogott érdekközösség, világnézeti, elvi platform, utilitarista cél stb. szerepelt a különböző szervezetalakítások indítékai között.

A művészegyesületek nagy száma azt bizonyítja, hogy a művésztársadalom minden szempontból megosztott és mobil volt. A célkitűzésükben, tevékenységükben kimutatható sztereotipiák viszont arra engednek következtetni, hogy nagyjából valamennyien hasonló gondokkal, problémákkal küszködtek, a műcsarnokiak sokat emlegetett, retrográd szervezetétől kezdve a KUT és UME politikai és művészeti elveiben haladóbb nézeteket valló csoportosulásáig. A művészszervezetek tevékenysége legáltalánosabban a művész és közönség, a mű és társadalmi befogadója kapcsolatának megteremtésére, javítására és rendezésére, a művészet társadalmi és anyagi bázisának kiépítésére irányult a kedvezőtlen és egyre súlyosbodó gazdasági viszonyok közepette. Művészeti szervezetek persze már korábban, a 19. században is alakultak. A századvégtől az első világháború végéig tartó időszakban azonban megnőtt a számuk, s elkezdődött egy szakosodási folyamat. Példaképpen csak néhányat idézünk: Szolnoki Művésztelep Egyesület (1901), Éremkedvelők Egyesülete (1905), Könyves Kálmán Szalon (1906), MIÉNK (1907), Magyar Grafikusok Egyesülete és Magyar Képzőművésznők Egyesülete (1908), Művészház (1909), Hódmezővásárhelyi Művészek Majolika és Agyagipari Telepe, Nagybányai Festők Társasága (1912) stb.

A két világháború közötti időszakban tehát a jelenség maga nem volt újszerű. A szervezetek gyakorisága, tömeges elszaporodása, felélénkült tevékenysége miatt a „szervezetesdit" a korszak művészeti közélete tipikus jelenségének tarthatjuk. Új vonásként említhetjük, hogy kötelező legitimálás, jogi intézménnyé válás jellemezte a szervezeteket, szemben a nagybányaiak, MIÉNK, Nyolcak, aktivisták stb. kötetlen társulásaival. Ahhoz, hogy egy társulat létjogosultságot nyerjen s nyilvánosságot kapjon, rövid időn belül alapszabályokat kellett alkotnia és engedélyeztetnie a legfelsőbb igazgatási fórumokon. Több társulás persze csak a tevékenységét szankcionáló szabályalkotásig és annak elfogadtatásáig jutott el, s működését ezzel ki is merítette. Ellenkező példával szolgál a KUT és UME

története, mert már legitimitásuk megszerzése előtt kezdtek működni. A világháború után alakult és jelentős szerepet játszott a Szinyei Merse Pál Társaság (1920), a Benczúr Társaság (1921), a Paál László 24
Társaság (1921), a KUT (1924), az UME (1925), a Szinyei Merse Pál Társaság Barátainak Köre (1926), a Magyar Iparművészek Országos Egyesülete (1926), a Munkácsy Céh (1928), a Lechner Ödön Társaság (1928), a Magyar Képzőművészek Országos Szövetsége (1932), a Magyar Képírók Egyesülete (1933) stb.

Mellettük a húszas évek sajátos fejlődésének eredményeképpen felvirágzott a kapitalista műkereskedelem. A Könyves Kálmán Szalon, a Singer és Wolfner Cég voltak az első, valóban kapitalista műkereskedelmi vállalkozások, majd aukciós tevékenységével az Ernst Múzeum. A korszakunkban alapított műkereskedelmi vállalkozások, magángalériák és kiállító szalonok a művészeti szervezetekkel együtt dolgoztak; egyének és egyesületek kiállításait rendezték, alkotásaikat forgalmazták. Műkereskedelmi politikájukat a művészek és egyesületek baráti pártfogásával esetenként életre hívott szaktanácsadó testület segítségével alakították ki. Budapesten kívül, az előző korszakban alapított, s korszakunkban is működő soproni, győri, szegedi, debreceni, hódmezővásárhelyi, miskolci, békéscsabai székhelyű szervezetek mellett Kaposvárt, Pécsett, Baján, Kecskeméten, Pápán, Egerben, Szombathelyen stb. működtek egyesületek. A kifejezetten művésztelepi szervezetek közül 1926-ban a Hódmezővásárhelyi Művészeti Társaságot és a Miskolci Művészek Társaságát, 1928-ban a Szentendrei Festők Társaságát 21
alapították.

Szervezeten kívül álló vagy csak egy szervezet kötelékébe tartozó művésszel jóformán nem találkozhatunk ebben az időszakban. Egy-egy művész inkább több szervezetben is szerepelt, alapító, rendes, működő, tiszteletbeli, pártoló stb. tagként és választott tisztségekben. „A sok különböző egyesületben többször lehet találkozni ugyanazokkal a személyekkel, akik egyik helyen a művészeti irányt, másikon az ügyvezetést kifogásolják." A Kultuszminisztérium egyik tisztségviselőjének ez a megjegyzése is arra enged következtetni, hogy a művészek körében elburjánzott egyesületalakításoknak az okát nem lehet tisztán belterjes művésztársadalmi problémának tekinteni. Még kevésbé úgy felfogni, hogy az egyes csoportok művészetszemlélete, nézetei közötti különbségek, tehát tisztán elvi, eszmei természetű indítékok szolgáltak szervezkedési alapul. Nem vitathatjuk ugyan el, hogy valamennyi egyesület alapításában, működésében eszmei indítékok is szerepet kaptak, küzdelmük azonban csak részben volt elvi természetű. Sokkal inkább a művészetnek és maguknak a művészeknek egzisztenciális problémáival függött össze. A kérdéskörbe beletartozott a művészi érték és hitel védelme, a művészi tevékenység anyagi fedezetének és a művészek létfenntartásának biztosítása. Az okok tehát magában a történeti szituációban rejlettek, és fejtették ki kényszerítő hatásukat a művészek szűkebb társadalmára.

Az országnak a világháborút követő, általánosan leromlott gazdasági helyzete, a korona válsága, majd az átmeneti stabilizáció után a világgazdasági válság szinte mindenkit egyaránt sújtott, de rendkívüli létbizonytalanságot teremtett az erősen polarizálódott értelmiség alsó szintjén, az alacsonyabb besorolási kategóriájú tisztviselők között, s különösképpen az ún. szabad pályákon tevékenykedő értelmiség körébe tartozó művészek között. A köztisztviselők fizetése 1925-ben a háború előttinek hozzávetőleg 30—40%-át tette ki. A köztisztviselők részleges életszínvonal-csökkenésével párhuzamosan a létbizonytalanság mértékét az ÁDOB-osok, azaz az állástalan diplomások nagy száma, az „általános és állandósult művésznyomor" jelezte. A művészek létszáma emelkedett, de különösen megnövekedett közülük azoknak a száma, akik — vagyonuk vagy egyéb kiegészítő jövedelemforrásuk nem lévén — kifejezetten művészi munkájukból, alkotásaik eladásából szerettek volna megélni.

A kultúrpolitika általános irányelveit Huszár Károly és Haller István már 1919-ben a keresztény-nemzeti gondolat jegyében fogalmazta meg, de a politikai frakcióharcok késleltették egy igazán átfogó kultúrpolitikai koncepció kidolgozását. Egyedül a művészképzés átszervezése, a főiskola 1921-ben végrehajtott — s tegyük hozzá: nemcsak az egyetemes, de a magyar képzőművészet fejlődésének eredményeihez képest is kései — reformja volt pozitív megnyilvánulás. Az átfogó koncepciót gr. Klebelsberg Kunó, előbb a Bethlen-kormány belügyminisztere, 1922-től kultuszminisztere, „a dualizmus kori felső állami bürokrácia legtekintélyesebb képviselője" dolgozta ki és valósította meg — az uralkodó politikai irányzat szoros függvényeként. Ahogy a politikát, a kultúrpolitikát is erős antikommunizmus és a polgári radikalizmussal szemben érzett ellenszenv hatotta át. A kultúrpolitika első megnyilatkozásait — az állam súlyos pénzügyi nehézségei ellenére — a világháború előttinél nagyobb pénzösszegek

támasztották alá. A kultusztárca felemelt költségvetése azonban a korona devalvációjának mértékét nem egyenlítette ki. Alapvetően antidemokratikus elosztása az értelmiségi elit visszahódítására, illetve egy új, szűk körű szellemi elit megszervezésére pedig csak súlyosbította a helyzetet. Közismert Klebelsberg neokonzervatív értelmiségi politikájának arisztokratizmust kifejező mondata: „Az én kultúrpolitikámnak alapja, hogy a nemzetek kultúráját a kicsiny és nagy nemzeteknél egyaránt 3—4 ezer képviseli." Ebből az elitből a képzőművészetben kirekesztették az 1919-ben „kompromitálódott" művészeket, s elítélő politikai jelzőkkel megbélyegezve fojtották el a modern törekvéseket, illetve szorították vissza éveken át. A Bethlen-kormány az ellenforradalom mérsékelt uralkodó csoportja képviseletében a dualizmus korában is kedvezményezett műcsarnoki festészetet, a konzervatív akadémizmust, a historizáló neobarokkot, az eklekticizmust — a müncheni naturalizmussal elegyítő művészetet — emelte a hivatalos művészet rangjára. Mellettük, ahogy a főiskolai reform is érzékeltette, a nagybányaiakat és a Szinyei Társaságba tömörült utódaikat részesítette bizonyos kedvezményben, szubvencionálta külföldi kiállításaikat, melyek a korszak kezdetén igen jelentős szolgálatot tettek a rezsim külpolitikai elszigeteltségének feloldására. A klebelsbergi kultúrpolitika a művésztársadalom felmérését célzó intézkedései után, a húszas évek derekán és második felében vált hathatóssá. 1925-től kezdve jelentek meg rendszeresen Klebelsberg cikkei, tanulmányai, 1927-ben dolgozta ki a Collegium Hungaricumokról szóló törvénytervezetet, majd 1929-ben indította meg működésüket. Klebelsbergnek személy szerint Dudits Andor, a másik póluson Vaszary János voltak a kedvenc festői. Dudits az Országos Levéltár freskóit, Vaszary a tihanyi Biológiai Intézet pannóját festette állami megbízásra. Vaszary kivételt képező kedvelése bizonyosan hozzájárult, hogy előbb a KUT-ba, majd az UME-ba tömörült, szellemi vezetőjüknek Vaszaryt választó művészek is érvényesülni tudtak, s hogy Klebelsberg 1927-ben elvállalta
22 a KUT díszelnöki tisztét. E gesztus ellenére a kultúrpolitika intézményesített vonala a két világháború közötti negyedszázad alatt csak a posztnagybányaiak művészetének félhivatalos normaként való elfogadásáig jutott. A rosszul felfogott modernség igézetében és igényével viszont kitermelte és hivatalos művészetté avatta a római iskolát. A római iskolások azonban nem alapítottak külön egyesületet. Összefogásukat maga az állam szorgalmazta: több ízben rendeztek alkotásaikból reprezentatív kiállítást. Egyénenként is támogatták ezt a törekvést különböző díjak, megbízások, vásárlások formájában, különösen pedig az egyházi megrendeléseknek részükre történő biztosításával.

A kultúrpolitika hatékonyságának növekedésével fordított arányban változott az egyesületek szerepe. Fénykoruk a húszas évtized volt. Legtöbbjük ekkor alakult. 1919-től 1925-ig a reorganizáltakkal együtt ugrásszerűen nőtt a számuk, 1925-től újabbakkal egészült ki. Az évtized végére a társulatok létesítése — kultúrpolitikai és gazdasági tényezők hatására — csökkenő tendenciát mutatott, ugyanakkor egyre több egyesületközi egyesülésnek lehetünk tanúi. A világgazdasági válság után revideálták létüket, szerepüket és működésüket. Az állam aktívabb beavatkozása következtében a szervezetek körében részleges összevonásokra, áttekinthetőbb kapcsolatok kiépítésére, bizonyos hierarchikus rend megteremtésére került sor: kisebb, főként vidéki egyesületek az országos társulatok filiáléjává váltak. Az összevonások azonban nem voltak túlzott mértékűek, s az egyes különálló szervezeti egységek nem kényszerültek függetlenségük feladására. Hosszú, esetenként kuszának ható társkapcsolati vagy alá- és fölérendeltségi láncolatot alkotva a kisebb szervezetek is bekapcsolódtak különböző országos akcióprogramok, valamint az ezeket szervező intézmények, bizottságok munkájába. Több nagy szervezet, így az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat, a Magyar Képzőművészek Egyesülete, a Magyar Képzőművészek Országos Szövetsége, az Országos Magyar Iparművészeti Társulat, a Magyar Iparművészek Országos Egyesülete nevéhez méltóan országos hatáskörrel törekedett működni — különösen a korszak második felében. Mellettük elsősorban a Nemzeti Szalon érvényesített munkájában összefogó, az egész művésztársadalom szolgálatát szem előtt tartó tendenciákat. Koordináló és ideológiai programot adó akciószervezetként tevékenykedett 1928-tól a Magyar Irodalmi és Művészeti Kongresszus és a Magyar Irodalmi és Művészeti Szövetség, 1931-től az Országos Magyar Iparművészeti Tanács, 1935-től az Országos Irodalmi és Művészeti Tanács, valamint — az előttünk ismeretlen időpontban alapított — Magyar Kulturális Egyesületek Országos Szövetsége. A vidéki szervezeteket a Magyar Vidéki Városok Kulturális Szövetsége és a Képzőművészek Vidéki Szövetsége fogta össze. Valamennyi társadalmi egyesület, így természetesen a képző- és iparművészeti szervezetek belső felépítése, szervezeti rendjének

kialakitása és működése, anyagi javaik kezelése — az országos tevékenységi körű nagy társulatoktól a legkisebb helyi szervezetekig — a Magyar Királyi Belügyminiszter 7700/1922. B. M. VII. számú rendeletében meghatározott alaki és működési feltételeknek megfelelően, belügyminiszteri, ill. vallás- és kultuszminiszteri engedéllyel történt.

A szervezetek tagja csak magyar állampolgár lehetett. Tagfelvételnél feltüntették a tagság minőségét (alapitó, rendes, pártoló stb.). Új tagok felvételét művészeti, erkölcsi és anyagi feltételekhez kötötték, s megkivánták, hogy a jelöltet két régebbi társulati tag ajánlja. A tagság fenntartásának egyik feltétele a tagdíj rendszeres fizetése volt. Az így befolyt összeg más forrásokból — mint például alapítványok, adományok, állami dotáció, segély, képek eladása után a szervezetet illető százalék stb. — származó jövedelmekkel együtt a szervezet működésének pénzalapját képezte. A szervezeteket legfelső fokon a közgyűlés, a tagság demokratikus fóruma irányította. Ezen döntöttek a közösség életének fontos eseményei és megmozdulásai felől, hagyták jóvá az éves munkatervet és fogadták el az erről szóló beszámolót — kétharmados többségi szavazással. A vitás ügyek elbírálása, a tisztségviselők és a társulati önkormányzati szervek stb. megválasztása, tevékenységének jóváhagyása, a szervezet vagyoni kérdéseinek megvitatása, illetve határozathozatal az ilyen ügyekben szintén a közgyűlésen történt. A közgyűlés két fajtája — rendes és rendkívüli — közül a rendes közgyűlést előírásszerűen évente legalább egyszer össze kellett hívni. Erre leginkább a kiállítási évad vagy a naptári év végén került sor. A szervezetek élén választott tisztikar állt. Ennek hierarchiája a nagyobb szervezeteknél a következő volt: védnök, tiszteletbeli elnök, társelnök, alelnök, (ügyvívő) igazgató, főtitkár, titkár, ügyvéd, jegyző, pénztáros (ennek ellenőrzésére számvizsgáló bizottság vagy ellenőr), szakosztályi és bizottsági elnökök, titkárok, jegyzők stb. A szervezet folyamatos működését és ügyvitelét a választmány látta el; tagjai nagyrészt az előbbi felsorolásban is szerepelt kisebb rangú tisztségviselők, valamint a még tisztséget nem viselő tagok közül került ki. A választmány alá volt rendelve a közgyűlésnek, ennek megfelelően kisebb jog- és döntési körrel rendelkezett. Mind a szervezet tisztikarának, mind pedig a választmánynak a megbízatása meghatározott időtartamra szólt.

Általában háromévenként rendeztek választásokat. Különböző rendeletek révén az állami bürokrácia kellő figyelemmel kisérhette és ellenőrizhette a szervezetek életét, ugyanakkor — elvben — garantálta részükre a demokratikus alapokon nyugvó önkormányzatot, az autonóm jogokat belső ügyeik intézésére. Nagy súlyt helyezett arra, hogy a szervezetek önálló pénz- és vagyongazdálkodást folytassanak.

A vonatkozó rendelet közvetve rávilágít, hogy kultúrpolitikai és egyéb szempontokból miért fogadta el, miért támogatta ezeket a szervezeteket, s miért tulajdonított nekik jelentőséget a két világháború közötti rezsim: egyrészt megkönnyítették a társadalom tagjainak egyénenkénti ellenőrzését, testületi garanciát nyújtottak közéleti szereplésükhöz, másrészt — demokratikus szervezeti felépítésüknél fogva — az alapvetően diktatórikus államrendet a polgári liberalizmus látszatával szinezték, vagy legalábbis jelentékenyen hozzájárultak ilyen látszat felkeltéséhez és megőrzéséhez. Az önálló szervezeti pénzalap és gazdálkodás megkövetelése pedig gazdasági vonatkozásban könnyített az állam dolgán, mivel az állam — annak ellenére, hogy a bethlen—klebelsberg-i kultúrpolitikai koncepcióban, a konszolidációra irányuló terveiben jelentős szerepet szánt a kultúrának, s ezt hangzatos jelszavakkal hirdette, továbbá éppen a konszolidáció éveiben jelentékenyen megemelte a vallás- és közoktatásügyi tárca részesedését a nemzeti költségvetésből (az 1909-es 5,09%-kal szemben 1926-ban 9,3%) — nem tudta teljes egészében eltartani a népes művésztársadalmat. Nem is állt igazán a szándékában. A művészeti szervezetek úgy alkalmazkodtak a helyzethez, hogy létfenntartásuk teljes gondját, a művészet létének — nemlétének problémáját nem tették az állami mecenatúra függvényévé, hanem közvetlen kapcsolatot kerestek és építettek ki a társadalom mecenatúrára képes és hajlandó rétegeivel, intézményesítve a művészet javát szolgáló közadakozást. Szó szerint értendő a közadakozás. A két világháború között ez a leggyakoribb művészetmecénálási forma volt.

Az állami támogatás mindenképpen kevés volt. Klebelsberget gyakran nevezték szűkmarkúnak, s kritizálták azért — ami mellesleg elit koncepciójának lényege volt —, hogy egyenlőtlenül osztogat: egyeseknek mindent, másoknak semmit. Az állami támogatás elégtelen volta különösen azért tűnt föl, mert a művészeti mecenatúra hagyományos, főúri módja a korszakban megszűnt. Ez az Andrássy család

több tagjával, valamint Batthyány Gyulával, Pálffy Jánossal, Zichy Ödönnel és Jenővel, a főúri mecénások utolsó nagy generációjával együtt a múlttá lett. Modern polgári változatai pedig meglehetősen kialakulatlanok voltak. A képzőművészettel szemben igényt csak a középpolgárság és a nagypolgárság szűk rétege támasztott, és volt hajlandó érte némi áldozatot vállalni. A mecénási tevékenységet részint a régi formulák szerint és esetenként gyakorolták, részint pedig a művészeti szervezetek tisztikarában vállalt pozíciók révén. Kifejezetten kapitalista jellegű művésztámogatást, művészeti alkotások tőkebefektetésként vásárlását keveseknél tapasztalhatunk. Ezért is olyan kirívó és sokat emlegetett a Singer és Wolfner cég példája, Mednyánszky László, Nagy István és Egry József alkotásainak elővásárlására kötött szerződése.

98 Modernebb mecénálási módot a Modiano és Palma cégek találtak: az áruik reklámozására hirdetett plakátpályázatok az ipar és kereskedelem tényleges szükségleteinek kielégítésén keresztül segítették a művészetet, és nagyban hozzájárultak ahhoz is, hogy a modern magyar plakátművészet megszülessen. Az ipari nagyburzsoázia mecenatúrájaként könyvelhetjük el a két világháború között rendszeresített ipari
97 vásárok pavilonjainak építését és berendezését is. Ezek a társadalom gazdasági fejlődésének is megfelelő művészettámogatási formák a tőke nemzetközi bizonytalanságaival együtt ingadoztak, egyedi esetek maradtak, és az Országos Iparművészeti Társulat állandó propagandája és közvetítése ellenére sem váltak elterjedtté.

A polgárság, a kispolgárság potenciálisan a művészet legfőbb támogatója lehetett volna. Anyagi helyzetének labilitása, szellemi igénytelensége azonban behatárolta. Csécsy Imre írt erről, kegyetlen tárgyilagossággal: „A polgárgyermek környezete idülten műveltségellenes. Az átlagpolgárnak nincsenek könyvei, csak olvasmányai. Színháza nem ünnep, csak szórakozás. A jó kép neki érthetetlen rejtvény, a rossz viszont kedvelt lakásdísz, esetleg tőkebefektetés. Egész viszonya a kultúrához alapvetően hazug, mint a legtöbb polgári viszony: nem szerelem, csak flört."

A Csécsy által írt látlelet igazát támasztják alá a korszak műkereskedelmi áruforgalmának adatai. Hihetelen mennyiségben vonul át rajta a sekélyes művészi értékű „kedvelt lakásdísz", „bútorkép", Edvi Illés Aladár, Torday-Székely, Berkes Antal, Neogrády László és a náluk még kétesebb piktorok silány alkotásainak áradata. Pénzt tehát fordítottak műalkotásokra, de — miként Lyka Károly írta — azon „a nemes művészet mit sem nyert, de sokat vesztett". A művészeti szervezetek komoly munkát fejtettek ki a kis- és középpolgárság megnyerésére, s küzdelmet vívtak e potenciális mecénásrétegek erőit lekötő, sőt kiszipolyozó álművészet képviselői és terjesztői ellen. A Magyar Arcképfestők Társaságának célja az volt, hogy egyesítse „mindazokat a művészeket, akik az arcképfestést művészi fokon művelik; gátat vetni az arcképfestést egyre jobban fenyegető dilettantizmusnak". A Magyar Alkotóművésznők Egyesülete azt szerette volna, hogy szűnjön meg a festőnőkkel szemben tanúsított előítélet, s arra törekedett, hogy az elmarasztaló megkülönböztetésért, lebecsülésért nagyrészt felelős giccsfestőnőket kiszorítsa a kiállításokról. Az iparművészet terén még élesebb volt a harc, mert a képzőművészetnél tágabb tere, nagyobb lehetősége volt az ízléstelen gyártmányok művészetként való terjesztésének. A problémát a Magyar Irodalmi és Művészeti Kongresszus elé vitték, úgy fogalmazva meg a kérdést, hogy állítsanak fel egységes kritériumokat, ki jogosult az iparművész titulus használatára. A festők ugyanezen fórum előtt a hamisítások problémájával foglalkoztak. Részben kielégítő intézkedések ezt követően csak a harmincas évek közepén láttak napvilágot. Nem sok foganatjuk volt. A művészeti szervezetek munkájának jelentős része a műgyűjtési kedv felkeltésére és a vásárlóközönség figyelmének a valódi művészet felé fordítására irányult. Valamennyi szervezet tisztes üzleti értelemben garantálta a minőséget, s ezzel biztos pénzbefektetést ígért, vagy legalábbis azt, hogy nem szedi rá a vevőt és nem károsítja meg. Ebből a szempontból is nagyobb hitele volt annak, aki mögött testület állt. A szakma speciális problémájának tekinthetjük, hogy a piachoz képest a művészek abszolút és relatív száma túlméretezett volt. Ráadásul az első világháborúban felbomlott világközösség és az ország kezdetben igen erős külpolitikai elszigeteltsége miatt a művészek szinte kizárólag csak a belső, összeszűkült piacra voltak utalva. Egy olyan műpiacra, amelynek Magyarországon igazából soha nem volt jól működő és nagy vásárlóerővel bíró szervezete, most pedig, a pénz értékének többszöri devalválódásával, korábbi felvevőképességét is elveszítette. A műkereskedelem ráadásul mindent árult, amire csak vevő akadt. Az igazi művészet mellett óriási mértékben elszaporodtak a zugművészet művelői, elburjánzott a giccskereskedelem, magasabb szinten a

„borzas, parvenü stílus", s a műkereskedők ügynökei révén a legutolsó vidéki helységbe is eljutott jobbára olcsó áruival, ahol is könnyűszerrel talált vásárlóra a közízlés bizonytalansága, általánosan iskolázatlan és alacsony színvonala miatt.

A lelkiismeretlen műkereskedők kiterjedt tevékenysége ellen magának a műkereskedelmi szakmának is fel kellett lépnie: a műkereskedők is egyesületet alapítottak. Ennél azonban hatékonyabb volt az állam intézkedése. A mű- és régiségkereskedelmet, amely korábban szabad iparnak minősült, 1939-ben a kereskedelmi és közlekedésügyi miniszter — a vallás- és közoktatásügyi miniszter egyetértésével kiadott — engedélyéhez kötötték. Új iparengedély kiadásánál előzetesen megbizonyosodtak a kérelmező hozzáértéséről. A rendeletet követően 105 műkereskedő igazolta régi jogát. 1941 végéig további 31 személy kért műkereskedelmi iparengedélyt.

Ha behatóbban kívánjuk vizsgálni a művészszervezeteket, közelebb akarunk jutni lényegükhöz, valamint az egész társadalomban betöltött szerepükhöz, létrejöttük, felszaporodásuk és aktivizálódásuk művészeti és társadalmi okaihoz, akkor tevékenységüket, munkájukat kell alaposabban megnéznünk. A behatóbb szemlélődést a ritkább fajtájú, ún. kiállító szervezetekkel és társintézményeikkel kezdjük.

Legtipikusabb példaként az 1894-ben alapított, teljes nevén Nemzeti Szalon Művészeti Egyesületet mutatjuk be. Ennek tevékenysége alapjaiban nem saját művésztagsága termésének mecénálására és propagálására irányult — bár több ízben rendezett kiállítást saját törzstagsága műveiből —, hanem a művésztársadalom széles köréből kiválasztott művészek és szervezetek kiállításainak megszervezésére, rendezésére. Erre a célra alkalmas kiállítási épület volt az Erzsébet (ma Engels) téri, 1907-ben épített, 1958-ban lebontott pavilon. A Nemzeti Szalon, ahogy szervezői utaltak rá, a klasszikus francia művészeti egyesületek mintájára 10—50 között limitált számú törzstagságot tartott fenn. Emellett a Képzőművészek Vidéki Szövetségéhez csatlakozott valamennyi vidéki szervezetet tagságához sorolta. Fővárosi bemutatkozást biztosított nekik, és együttműködött velük vidéki kiállítások létrehozásában. A budapesti egyesületek közül a Magyar Képzőművésznők Egyesületének, a Szent György Céhnek, az ÉKE-nek stb. épületében székhelyet, kiállításaiknak termet adott.

A Műcsarnok — az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat szék- és kiállítóhelye — mellett tehát a Nemzeti Szalon is kiterjedt tevékenységet végzett. Mivel maga is impozáns és központi fekvésű kiállítóhely fölött diszponált, központi megbízásra vagy különféle társadalmi szervek felkérésére gyakran átengedte termeit reprezentatív bel- és külföldi kiállításoknak és összefoglaló igényű bemutatóknak. Igazi profiljának azonban a kortárs magyar képzőművészetnek szinte a teljesség igényével végzett feltárását és bemutatását tarthatjuk. Vezérelvüknek, ahogy a korszak kezdetén, 1921-ben, művésztagjai kiállítási katalógusának bevezetőjében az igazgatóság kifejtette, a művészetben a „teljes liberalizmust" tekintették: „Mindenkor készséggel nyitottunk kaput és nyújtottunk teret az érvényesülésre a legkülönbözőbb, néha szélsőséges művészeti irányoknak is, de mindig féltő gonddal őrködtünk azon, hogy egyesületünk vezetésébe ne jussanak túlsúlyra olyan elemek, akik a maguk művészi felfogásától, vagy irányától elfogultan, szem elől tévesztenék a művészi liberalizmust és a képzőművészet általános érdekeinek istápolása helyett egy — bármilyen irányú művészeti felfogás propagálását tennék a Nemzeti Szalon programjává."

Ezen a tág elvi alapon állva a Nemzeti Szalon rendszeresen helyet adott a különféle művészeti szervezetek kiállításainak, a kevésbé jelentős Cennini Társaságnak, a kiemelkedően jelentős tevékenységű Szinyei Merse Pál Társaságnak és a progresszív festészet két szervezetének, a KUT-nak és UME-nak. A Szinyei Társaság kezdeményezésére rendszeresítette a legifjabb művészgeneráció bemutatását célzó Tavaszi Szalont. Egyéni kiállításkérők igényeit úgy elégítette ki, hogy 4—5 tagú csoportokba tömörítve a művészeket, „csoportkiállítást" nyitott alkotásaikból. A csoportok kiállításában merőben adminisztratív szempontok érvényesültek. A művészek társítása véletlenszerű volt és esetlegesnek hatott. Korszakunkban egyedül a Tamás Galéria kiállításain észlelhetjük, hogy művészeti szempontok gondos mérlegelésével választották ki a kiállítópartnereket. A Nemzeti Szalon ezzel az általánosan kedvelt kollektív kiállítási szisztémával — tekintve a kiállítások gyakoriságát — igen sok művésznek biztosított nyilvánosságot.

A Szalon még az első világháború előtt megtette az első kezdeményező lépéseket a vidék felé: helyi közigazgatási intézményekkel, általános kulturális és képzőművészeti szervezetekkel együttműködve

kiállításokat rendezett nagyobb vidéki városokban. Ezt a gyakorlatot korszakunkban továbbfejlesztette, szorosan együttműködve a Képzőművészek Vidéki Szövetségével, a kulturális élet terén decentralizáló törekvéseket érvényesítő és pártfogoló állami vezetéstől is támogatva.

Kiállításaihoz a Nemzeti Szalon rendszeresen adott ki katalógusokat. Az első világháború előtt megjelent almanachjainak azonban korszakunkban nem volt folytatása. Díjakat már csak esetenként tűzött ki. Ezeknek nem volt különösebb jelentőségük.

A Nemzeti Szalon — éppen a Műcsarnok tevékenységével szemben tűnik ez ki — a képzőművészek nagy tömegeinek bevonásával színvonalasan végezte feladatát, s éppen ezért nagy szakmai tekintélyre tett szert. A falai között rendezett kiállítások komoly szakmai elismerésnek számítottak. Törekedtek is a művészek és a különféle művészeti egyesületek a Szalon felé. Napjainkban egész mítosz lengi körül, részint kiállítótermei, részint munkája miatt, noha az is világosan kitűnik, hogy tevékenysége eklektikus volt. Nem is lehetett más.

A kiállítási szervezetekhez hasonló munkát végeztek a kisebb-nagyobb magángalériák, kiállítótermek, az Ernst Múzeum (1912—), Művészház (1909—1929), Belvedere (1921—1924), Helikon (1922—1924), Alkotás Művészház (1923—1924), Mentor (1925—1927), Tamás Galéria (1928—1942), Képzőművészeti Szalon (1930—1932), Fränkel Szalon (1932—1938), Új Szalon Művészeti Egyesület (1934), Műterem (1935) stb. Ezek nagyobb része a kapitalista gazdasági szabályoknak megfelelően cégszerűen jegyzett önálló vállalkozás volt. Gyakran könyvterjesztő cégek mellett működtek, mint példának okáért a Helikon vagy a Mentor. Tőkés kereskedők mellett vállalkozó szellemű művészek is alapítottak kiállító-kereskedő vállalkozásokat, a képzőművészeti szervezetekre jellemző vonásokat összeboronálva a kereskedelmiekkel. A kisgalériáknak nem volt művészekből álló szervezetük, vagy csak esetlegesen. A tulajdonos vagy megbízottja ügyvezető igazgatói minőségben vezette ezeket, a galériával üzleti kapcsolatban álló művész vagy művészettörténész tanácsadó testület segítségével. Munkájukban a képzőművészeti-esztétikai szempontok a kereskedelmiekkel együtt érvényesültek. A kisgalériák tehát voltaképpen ugyanannak a társadalmi munkamegosztásnak az eredményeképpen jöttek létre, mint pl. a Nemzeti Szalon. Feladatuk is hasonló volt. Kiállítási tevékenységükkel jelentős befolyást gyakoroltak a művészeti szervezetek életére, kiállítási ügyleteikre, ezen keresztül az egész korabeli képzőművészeti életre. E magángalériák kiállításpolitikája a Nemzeti Szalon és a Műcsarnok kiállításaival szemben sajátos egyéni profil és program kialakítására irányult. Jól felfogott érdekük szerint választották meg művésztábjuk tagjait. Jelentőségüket növelte, hogy a modern képzőművészeti törekvések képviselői jobbára e kiállítóhelyek falai között kaptak nyilvánosságot. A KUT nevében Vaszary János a Studiót, a Helikont, az Alkotás Művészházat és a Belvederét nevezte meg mint olyan intézményt, ahol „otthont" találtak.

A Nemzeti Szalonon kívül az Ernst Múzeum vívott ki magának igen komoly szakmai tekintélyt. A Nemzeti Szalon tisztikarából kivált Ernst Lajos alapította 1912-ben hatalmas és rendkívül értékes kultúrtörténeti gyűjteménye elhelyezésére, kiállítására. A gyűjteményt bemutató állandó kiállítás mellett időszaki kiállításokat rendszeresitettek A kitűnően indult program a két világháború között magas színvonalon folytatódott. Egyéni gyűjteményes kiállítások, az ebben a korszakban itt is bevezetett 4—5 művészt társító csoportkiállítások és a művészeti szervezetek kiállításai jó ritmusban, sok művészt felvonultatva váltogatták egymást. A múzeum fennállása alatt végig egyszemélyi vezetés alatt állott; dr. Lázár Béla volt a művészeti szaktanácsadó.

Az Ernst Múzeum mint magánvállalkozás tevékenységében a művészeti szervezeteknél nyilvánvalóbban érvényesült az üzleti szempont. Kifejezetten kereskedelmi tevékenységet folytatott. Azon túl, hogy kiállítások alkalmával és azoktól függetlenül bizományi értékesítés formájában képeket forgalmazott, 1917-ben, ahogy Ernst Lajos írta, az országból való nagyarányú műtárgykiáramlás meggátolására elindította a napjainkban forrásértéke miatt egyre többre becsült, művészeti és pénzügyi szempontból egyaránt igényes Ernst Aukciók sorozatát. Az árveréssorozat a korszak többször karasztrófálissá vált gazdasági helyzetében piacra vetett műtárgyállomány felgyorsult forgalma miatt virulens üzletnek bizonyult.

Művészeti árveréseket korábban más intézmények is rendeztek. A műtárgykereskedés ezen formáját a kereskedelmi miniszter által kiadott 1888. évi XXII. sz. törvénycikk tette lehetővé, de az okkal

elmarasztalt hazai műkereskedelem fejletlenségére és némileg a képzőművészeti ízlés elmaradottságára, jellemzően csak az 1900-as évek második felében kezdték el az aukciókat. Ismeretünk szerint az elsőt a Könyves Kálmán Szalon rendezte. A részletfizetéses műtárgyvásárlást is itt vezették be elsőnek Magyarországon. A Könyves Kálmánt követően a Szent György Céh, a Magyar Amatőrök és Gyűjtők Egyesülete rendezett árveréseket a tízes években. Az Ernst Múzeum rendszeresített árverései mellett a korszak kezdetén a Magyar Studió, a Magyar Nemzeti Reneszánsz Társaság és a Nemzeti Szalon is szervezett árveréseket. Művészeti szempontból nem volt érdektelen a Magyar Királyi Postatakarékpénztár árverési csarnokának rendszerint a Műcsarnokban tartott, még hangzásra is szomorú „vagyonmentő" árverése, ahol a tönkrement egzisztenciák mindennemű ingóságai között jelentős mennyiségű műtárgy fordult meg, s kelt el többnyire áron alul. 1939-ben ennél az intézménynél emésztődött el az Ernst Múzeum nagybecsű gyűjteménye is.

Visszatérve az Ernst Múzeum tevékenységére, meg kell említenünk, hogy a kiállításoktól részlegesen függeletnül művészeti és irodalmi felolvasásokat, zeneesteket rendeztek, a kiállítási és aukciós katalógusokon túl az Ernst Múzeum Művészkönyvei címmel könyvsorozatot, kisebb monográfiákat, tanulmányokat adtak ki. A népművelés ilyetén formái még a századforduló művészeti közéletében honosodtak meg. Nagy előszeretettel éltek vele az 1910-es években, de széles körben alkalmazták a két világháború közötti korszakban is, Budapesten és vidéken egyaránt. Tapasztalhatjuk azonban, hogy ezeknek a rendezvényeknek a komolysága feloldódott, teadélutánok, vacsorák, művésztelepi mulatságok keretében zajló parvenü társasági összejövetelekké fajultak.

A kiállító szervezetek és magángalériák létfontosságú feladatok ellátására specializálódott vállalkozások voltak. Nem tekinthetjük véletlennek, hogy éppen a kiállítási igények kielégítésére, a művészet és társadalom, azaz a művészi árutermelés és társadalmi felvevő, fogyasztó intézményesíthető kapcsolatának kiépítésére szakosodtak. Az meg egyenesen törvényszerű, hogy ilyen, a művészet létét alapjaiban érintő részfeladatok megoldását hivatásának tekintő szervezetek és kereskedelmi vállalkozások csak Budapesten alakultak. Vidéken nem.

A kiállító szervezetek, galériák, szalonok specializálódott tevékenységétől különbözve a legtöbb művészeti szervezet több irányú és összetett munkát végzett. Az általuk is fő feladatnak tekintett kiállításszervezés, valamint műtárgyforgalmazás mellett tevékenységük általánosságban arra irányult, hogy művésztagjaiknak vagy az általuk pártfogolt művészeknek egész életük folyamán erkölcsi és anyagi támogatást nyújtsanak; létfenntartásukhoz mind aktív, keresőképes, mind — egységes országos társadalombiztosítási rendszer híján — öregkorukban megfelelő szociális feltételeket biztosítsanak, s megteremtsék számukra az alkotó munkához szükséges körülményeket is, valamint kivívják részükre művészeti tevékenységük szakmai és társadalmi elismerését.

A szervezetek jelentőségét legfőképpen az fokozta, hogy tagjaik közéleti szerepléséhez, a művészek számára nélkülözhetetlen mozgási térhez testületi, erkölcsi garanciát, társadalmi-művészeti elfogadtatásukhoz testületi hitelt és jogi védelmet biztosítottak. A művészeti egyesületek mint szervezeti, jogi és anyagi tekintetben körülhatárolt, törvényesen működő intézmények a joggyakorlat szerint jogi személynek minősültek. (1945 után fokozatosan szüntették meg a szervezeteket, jogi személy státusukat 1949-ben vonták meg.) Mint ilyenek hathatósan és eredményesen tudták képviselni a szervezethez tartozók, a tagság művészeti, anyagi, erkölcsi és — természetesen ezekkel összefüggő — jogi érdekeit, intézni ez irányú ügyeiket mind a magánszemélyekkel, mind társadalmi és szakmai szervekkel, hivatalokkal szemben. Olyan tekintélyt kölcsönöztek tagjaiknak, amilyent legtöbbjük egyénenként megszerezni nem, vagy csak nehézségek árán tudott volna.

1. NAGYOBB TÁRSULÁSOK

ORSZÁGOS MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETI TÁRSULAT

Az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat hazánk legkorábban, 1861-ben alapított, képzőművészeket és műbarátokat összefogó művészeti szervezete volt. Képzőművészeti kultúránk későn indult fejlődésére, közéletünk lassú bontakozására, a nemzeti közművelődésben elfoglalt mellékes helyére jellemzően viszonylag későn alakult meg az első, és harminc évnél tovább egyedülálló képzőművészeti intézmény, művészeti szervezet. Kiváltságainak érvényesítésére, melyeket a két világháború közötti korszakban is féltve őrzött, egyre anakronisztikusabb esztétikai nézetek és ízlés terjesztésével törekedett.

Korszakunk kezdetén e nagy múltú egyesület anyagi és erkölcsi veszteségei óriásiak voltak. A háborús kölcsönjegyzések csődje megrendítette anyagi bázisát, műpártoló közönsége részint hasonló módon elszegényedett, részint más szervezetek felé orientálódott. Számos művészcsoportnak, sőt a haladóbb szemléletű művésztársadalom egészének elutasító véleménye miatt erkölcsi hitel tekintetében is meggyöngült.

Az elmérgesedett helyzetet jellemezte, hogy a Műcsarnokból — néhány művészcsoport kivételével — a művészek java része kirekesztődött, ill. szándékosan kívül maradt. A Képzőművészek Egyesülete 1922 táján kilépett a társulatból, ezáltal állandó ellenzékévé vált. Ezzel több vonatkozásban is ellentmondásos helyzet alakult ki. Nyilvánvaló lett, hogy ez az országos társulat egyáltalán nem fogja össze, nem képviseli az ország művészeit, csupán egyike a sok művész- és műpártoló társulásnak. Ugyanakkor — és ez a másik ellentmondás — egy korabeli megállapítás szerint a műcsarnokiak a hivatalos művészetpolitikát gyakorolják. Kiállításain osztották ugyanis az állam művészeti kitüntetéseit, amelyek ilyen feltételek mellett véletlenül sem progresszív művésznek vagy valóban kiemelkedő alkotásnak jutottak.

A társulat a húszas években elszigetelődött és válságba jutott. Természetesen továbbra is küzdött hegemóniája helyreállításáért. A közönség előtti népszerűtlenségén sikerkiállítások rendezésével próbált felülemelkedni. Például az 1925. évi aktkiállítással, amely példátlan tömeget, 120 000 főnyi látogatót vonzott. 1926-ban a főváros javára megvált a Műcsarnok tulajdonjogától, s ezentúl csak mint bérleményt használta évi egy aranykorona fejében. Ez nemcsak gazdasági, hanem művészetpolitikai célzatú akció is volt. A főváros, mint annyiszor, most is kedvezően avatkozott be a művészeti életbe. Ettől az évtől kezdve léptek fel a Műcsarnok kiállításain a modern művészeti szervezetek, így a KUT is. A fővárossal kötött szerződés értelmében az 1927. évi alapszabályukba iktatták, hogy szervezeti kapcsolatot létesítenek „az Országos Képzőművészeti Tanácsban képviseleti joggal felruházott" bármely művészcsoporttal, s e művészcsoportok saját bíráló és rendező bizottságaikkal szervezik, zsűrizik és rendezik saját anyagukat a részükre biztosított teremben vagy termekben. Megváltozott tehát a műcsarnoki kiállítások összképe.

A vész mégsem vonult el a társulat feje fölül. 1927-ben megváltoztatta alapszabályait. Ez a tette, leszámítva a művészcsoportokkal való együttműködés pozitív értékét, évekre szóló vitát kavart. Farkas Zoltán a Nyugatban így írt: „... ez a par excellence műpártoló alakulat magában feltalálta a művészek összességét. De hogy művészi bizottságok se hiányozzanak, megalapította a legnagyobb díjak kitüntetettjeiből a törzs- és társtagok intézményét, amelyet kibővített az éppen akkor a választmányban működő művészekkel. ... és ma a magyar képzőművészet kiválóságai közül a Társaság kötelékébe úgyszólván már senki sem tartozik. Ellenben a Társaság a mai tehetségtelen, jelentéktelen és káros összetételében majdnem szuverén jogokat gyakorol a legjobb magyar kiállítóhelyiség, a Műcsarnok termei felett." Az alapszabály-módosítás azon kitétele, miszerint a társaság tagságából törölhető az a tag, akinek egy évnél több tagságidíj-hátraléka van, azt a látszatot keltette, hogy a társulatot semmi más, csak a bevétel érdekelte, és ez esetben nem művészeti, hanem gazdasági érdekek körül folyik a harc, s küzdelme a modernek mellett a falain és szervezetén kívül álló konzervatívok ellen is irányul. A társulat túlburjánzó adminisztrációját is elmarasztalták. A Munkácsy Céh Glattfelder Gyula püspöknek, a társulat akkori elnökének írott levelében azt állapította meg, hogy a társulat éves költségvetésének 85%-át az adminisztráció viszi el, s mindössze 15% marad a művészeknek, közülük is azoknak, akiket a „rezsim kegyel".

A társulat tényszerű vagy szubjektív elmarasztalása, kritikája mellett mindig hangot adtak annak a várakozásteli véleményüknek, hogy őrá hárulna a magyar képzőművészek, az egész magyar képzőművészeti élet összefogása: „... az Országos Képzőművészeti Társulat közügy, az összes magyar képzőművészek közügye. A Társulatot a magyar társadalom, a magyar kultúra rajongói alapították és emelték a Műcsarnokot a magyar képzőművészek összessége számára azon célból, hogy a Társulat feladatának tekintse a magyar művészet anyagi istápolását."

A társulat úgy ítélte meg, hogy eleget tesz ilyetén feladatának: „... a Társulat tradícióihoz híven ma mindent elkövet arra, hogy a magyar képzőművészetet teljes egészében — a legszélsőbb fejlődési törekvések határáig — ismertetni törekszik." A szándék újra és újra bizonyításra szorult, mivel megvalósítása nem volt egészen következetes. Dr. Lukács György a társulat fennállásának 70. jubileuma közeledtén ily módon védte a műcsarnokiakat: „Ám szervezkedjék a művésztársadalom művészi irányok, esztétikai hitvallások, ízléskategóriák szerint, keressék a művészek rokonfelfogású csoportjai a maguk érzése és tudása szerint a nemeset, a szépet, a jót, de ne ellenségekként sorakozzanak egymással szemben, ne tévesszék szem elől a közös nagy művészeti feladatokat és mindenekfölött, mindenkor egyesítsék őket a közös nagy nemzeti szempontok. ...külön törekvések istápolása mellett ... a nemzeti művészet egységes tűzhelyének fenntartására is szükség van. Ez az egységes tűzhely pedig a művészek és művészetpártolók összességének országosan elismert, nagy hagyományokkal rendelkező grémiuma, az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat. ...a művészeti élet egészét felölelő központi autonóm szervezettel rendelkezünk, ... a szervezkedéseknek nem szabad a központi autonóm szervezet megrontására törekedniök."

A vita hevében, a műcsarnokiak védelmére tett kijelentések, kinyilatkoztatások mögött lényegében elsikkadt, hogy a társulat még a kapitalista fejlődés előtti időszakban kialakított, időközben megmerevedett és rossz irányba módosított szervezeti felépítése, működési mechanizmusa, különösképpen pedig anakronisztikus művészeti szemlélete miatt nem volt alkalmas a polgári társadalmi viszonyok között zajló, szervezeteiben és szemléletében is divergens művészeti élet megszervezésére.

Országos funkciójának, hegemóniájának helyreállításához, a művészek széles és differenciált tömegeinek a társulat működési körébe való bevonásához végül a kormány hatékony beavatkozására, Hóman Bálint integráló célkitűzésű, kellő kezdeményezőerővel feltöltött kultúrpolitikájára volt szükség. Az 1933-ban beindított Nemzeti Képzőművészeti Kiállítások sorozata jelentette a művésztársadalom összefogását s a művészpolitika mindenkire kiterjedő figyelmét. A Magyar Iparművészet folyóirat az egész magyar képzőművészetet reprezentálni kívánó első nemzeti kiállítást a Műcsarnok ünnepének nevezte, s így írt róla: „Hóman Bálint kultuszminiszter a művészi békülékenység, a kölcsönös megbecsülés igényét hangoztatta, amikor az egységre építő kultúrpolitikáját a művészet fölé kiterjesztette." Maga a miniszter így fogalmazta meg a képzőművészettel kapcsolatos szándékait, kultúrpolitikája irányvonalát a katalógus bevezetőjében: „Nem szorítkozhatik bármely irány egyoldalú és kizárólagos támogatására, hanem mindaz irányokat az egységes nemzeti kultúrfejlődés és az egyetemes emberi haladás szolgálatába kívánja állítani ... céltudatosan törekedni kell azonban, hogy valamennyi művészeti irány és iskola szervesen illeszkedjék a nemzet egyetemes kultúréletébe s vállvetett erővel szolgálja a nemzeti művelődés és az egyetemes művészeti haladás ügyét."

Az új miniszter nyilatkozata nem sokban különbözött Klebelsbergnek a húszas évek végén tett kijelentéseitől, hatása mégis másnak bizonyult. Az állam művészeti kitüntetéseinek odaítélésében — egyebek között — feltétlen változás mutatkozott. Kiragadott példákkal illusztrálva: 1926-ban az állami kis aranyérmet Kukán Géza és Háry Gyula, 1928-ban a nagy aranyérmet Dudits Andor, 1930-ban Deák-Ébner Lajos, 1936-ban a nagy aranyérmet Sidló Ferenc, a kicsiket Nagy Sándor és Aba-Novák Vilmos kapta. Ahogy az idézetekből kitűnik, a társulatot ért támadásoknak több oka közül kiemelkedik a kiállítóhely problémája. A társulat az ország legnagyobb befogadóképességű kiállítócsarnoka fölött diszponált. A kérdés, mire kötelezte ez a kiállítótér, hiszen predesztinálva volt arra, hogy benne országos bemutatókat, reprezentatív bel- és külföldi kiállításokat rendezzenek. Általában a sok kiállítót, nagy mennyiségű művet felsorakoztató kiállításokat és a politikai reprezentáció szempontjából fontos tárlatokat helyezték el ott; kiállítási profilja a térhez volt méretezve. Évenkénti rendszeres kiállításaikat tavaszi, őszi, téli tárlat elnevezéssel rendezték. Tárlataikon a társulat és egyesület mellett kisebb

szervezetek, mint példának okáért a Benczúr Társaság, Céhbeliek, a Kéve, a csoporton kívüli művészek és a Szinyei Társaság mutatkozott be. 1926-tól pedig a modernek is. Ez utóbbiak szereplése az évtized végén megritkult. Reprezentatív gyűjteményi bemutatóként említhetjük a főváros gyűjtőtevékenységéről számot adó kiállításokat 1924-ből és 1931-ből, az angol—magyar kiállítást 1926-ból, a szolnokiak jubiláris kiállítását 1927—1928 teléről, a Szt. Imre emlékkiállítást 1930-ból, az Országos Magyar Iparművészeti Társulat jubileumi kiállítását 1930—1931-ből, 1936-ból és 1941-ből, a gr. Klebelsberg Kunó emlékkiállítást 1933-ból, a Nemzeti Képzőművészeti Kiállítások sorozatát 1933-ból, 1934-ből, 1937-ből, majd ezt követően a Magyar Művészetért 1940-ben indult kiállítássorozatot, miután a nemzeti kiállításokat a visszacsatolt területek nagyvárosaiban a Kulturális Heteknek nevezett ünnepség keretében rendezték meg. Jelentős volt még a kortárs olasz művészet kiállítása 1936-ban, a biedermeier kiállítás 1937—1938-ban, a modern lengyel művészet kiállítása és a Szt. István-évfordulós kiállítás 1938-ban, Horthy kormányzósága jubileumának ünneplésére rendezett kiállítás 1939-ben és a Székesfővárosi Képtár jubileumi kiállítása 1943-ban stb.

Az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat működésével, szerepével kapcsolatos viták a harmincas évek derekára elültek. A társaság lényegében mint kiállító szervezet működött, tehát csökkent a szerepköre. Az egész művésztársadalom összefogásával, a művészeti közélet országos hatáskörű szervezésével az 1932-ben alapított Magyar Képzőművészek Országos Szövetsége foglalkozott. Legnagyobb fegyverténye egy 1934—1935-ben szerkesztett memorandum volt, amely a művészeti élet alapvető és heveny problémáit tárta fel, s amelyet orvoslás céljából az intézkedési javaslatokkal egyetemben a kultuszminisztérium elé terjesztett. A memorandum az 1928-ban összehívott Magyar Irodalmi és Művészeti Kongresszus határozata szellemében született meg. A szövetség mellett — s a társulat kebelén — a Magyar Képzőművészek Egyesületének munkája erősödött fel, olyannyira, hogy egyik neves szakírónk a társulat jogutódját látta benne.

Az állam központi kultúrpolitikai szerve, az 1935-ben alapított, 1942-ig dr. Ugron Gábor, utána Tasnádi Nagy András vezette Országos Irodalmi és Művészeti Tanács létrehozása és működése ugyancsak hozzájárult ahhoz, hogy a társulattal és országos szervező feladataival szemben támasztott korábbi igények megszűntek. A tanács végezte példának okáért 1938-tól a kiállítások régóta szükségesnek ítélt lektorálását.

Időközben kiderült s kellő kritikát kapott e szervezetek gazdasági tehetetlensége, erőtlensége, elavult szervezeti felépítése. Teplánszky Sándor a magyar képzőművészet két évtizedes anyagi válságából kivezető utat egy országos nagyságrendű művész- és műbarát-szövetkezet alapításában jelölte meg. Nagy propagandát fejtett ki ennek érdekében s megindult a szervezés is. Az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat 1936-ban és 1941-ben jubileumi kiállítással tette emlékezetessé fennállása 75. és 80. évfordulóját. A második világháború alatt is aktívan működött: végig rendszeresen nyíltak kiállításai, bár 1944-ben Munkácsy, Benczúr és Mészöly centenáris kiállítását — a művek biztonsága érdekében — nem rendezte meg. Tevékenysége 1945 után rövid időre korlátozódott.

MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZEK ORSZÁGOS SZÖVETSÉGE

A Magyar Képzőművészek Országos Szövetségét 1932-ben alapították, nevében foglaltan országos működési körrel. Létrehozását alighanem az a belátás indokolta, hogy az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat képtelen az egész magyar művésztársadalom szervezési teendőinek ellátására, képviseletére. Az elvárások ellenére azonban csupán egyike lett a sok művészszervezetnek; lényegében mint kiállító szerv működött. Megalapítása összefüggött az 1928. évi Magyar Irodalmi és Művészeti Kongresszussal. Közvetlenül a kongresszus után, az azon részt vett testületek összességéből alapították meg a Magyar Irodalmi és Művészeti Szövetséget, amely 1930-ban lefektetett alapszabályaiban „a magyar irodalom és művészet egész területén működő írók, művészek és testületek tömörítését" tűzte ki célul. E szövetség működése nem lehetett hatékony, részint a tagság túlzottan heterogén jellege, részint pedig a súlyos pénzügyi helyzet miatt. Tény, hogy működésével nem tudta orvosolni a kongresszuson elhangzott panaszokat. Ezt követően a Magyar Képzőművészek Országos Szövetsége vetette fel újra a

művésztársadalom összefogásának, szellemi és anyagi megerősítésének gondolatát, hogy országos közösségvállalással és az ebből fakadó anyagi források segítségével kivezesse a képzőművészeti területet reménytelenül elesett helyzetéből. A művészszervezetekre általában jellemző működés nyomaival a szövetség fennállásának első éveiben nem találkoztunk. Nevét azzal tette ismertté, feladatát azzal kívánta teljesíteni, hogy összeállított egy beadványt „A magyar képzőművészek memoranduma, a képzőművészek művészi szociális és gazdasági problémáinak megoldása tárgyában, 1934—1935" címmel. A memorandum elkészítéséhez és elvi támogatásához megnyerte az újonnan alapított Magyar Irodalmi és Képzőművészeti Tanácsot is. A beadványt a szövetség, „mely az egyetemes képzőművészeti érdekek megvalósítását tartja szem előtt", az „összes" művészegyesület — Arcképfestők Egyesülete, Benczúr Társaság, Céhbeliek, KUT, Kéve, Kupeczky Társaság, Magyar Akvarell- és Pasztellfestők Egyesülete, Magyar Képzőművészek Egyesülete, Magyar Képzőművésznők Egyesülete, Magyar Képírók Egyesülete, Magyar Rézkarcolók Egyesülete, Munkácsy Céh, Nemzeti Szalon, Paál László Társaság, Spirituális Művészek Szövetsége, Szinyei Merse Pál Társaság, Szövetség, UME — bevonásával készítette abból a célból, hogy „elhatározó lépéseknek tételét" kérje a kormánytól a magyar képzőművészek összessége nevében.

Érdemes behatóan foglalkozni a memorandummal, hogy a két világháború közötti művésztársadalom problémáival megismerkedjünk. Tanulmányozása arra is jó, hogy némileg eloszlassa azt a tévhitet, miszerint a művésznyomor kizárólag a művészi és politikai szempontból haladó felfogású művészek osztályrésze lett volna. Pátzay Pál az Alkotás és szemlélet című könyvében írja a következőket: „Úgy tudom, mintegy másfélezer festőt és szobrászt tartanak nyilván a művészegyesületek. Sokan vannak még ezen kívül, akik egyesületig el sem jutottak, de még kiállításig is alig. Egy részük rajztanári állást tölt be, főrészt abból él. Sokat mondok, ha kétszázra becsülöm az úgynevezett »beérkezett«-ek számát. Ez az irigyelt beérkezettség is sovány és bizonytalan egzisztenciát jelent, amit csak szinte naponta csatát nyerve lehet megtartani. A többi pedig tisztes szegénységben teng, vagy »máma hopp, holnap kopp« módon nyomorog. A beérkezettek közül nem hiszem, hogy húsznál több akad, aki munkájával jólétet, anyagi biztonságot, még kevésbé öreg korára vagyonkát szerzett." A memorandum tehát ezen a bizonyos húszon felül maradt művészek panaszát és a kétszázon felül számolt művészek egyre hangosabb vészjelzéseit tartalmazta és hozta nyilvánosságra.

A részletesen kifejtett és megindokolt javaslatok rövid bevezetője a problémák két csoportját különbözteti meg. Az elsőbe tartozók megoldására „A jelenlegi tarthatatlan állapotok érdekében azonnali intézkedést kívánnak". A másodikban „a fokozatosan kiépíthető s tervszerűen végrehajtandó intézkedések szükségességét taglalják, amelyek lefektetése meghozza azokat a lehetőségeket, melyek hathatós segítséget és támogatást nyújthatnak a magyar képzőművészetnek". Ezek „évekre menő munka után hozzák csak meg a várt eredményeket". A memorandumban általános politikai célként javasolták a nemzeti munkaterv keretében a képzőművészet országos jelentőségének tudatosítását, országos megszervezésének szükségességét. Feltétlenül szükségesnek tartották a már meglevő étkezési és pénzsegély összegének az állam és a főváros általi megemelését; állami temetkezési segély létesítését; központi nyilvántartásba vett, állásban, hivatalban nem levő, jövedelemmel és vagyonnal nem rendelkező művészek közpénzekből fedezett OTI-tagságát, szolgáltatásaiban való részesítését; a Magyar Képzőművészek Országos Szövetsége keretében segély- és nyugdíjintézmény alapítását; a művészeti, gazdasági és szervezeti ügyek intézésére adminisztratív központ, központi hivatal felállítását a már felállított gazdasági szervezet, az Egyesületek Közötti Gazdasági Bizottság bevonásával; a művészek és családtagjaik részére kórház- és szanatóriumegyesület létrehozását; a 70. életévüket betöltött művészek részére kegydíj biztosítását; üdülő- és szociális otthon létesítését.

A memorandum egyik központi kérdése a művészek központi nyilvántartásának megteremtése volt kataszter vagy kamara formában, melyről korszakunkban állandó viták folytak. Reális célját az intézményesített társadalmi szolgáltatások biztosításában, a művésztársadalom statisztikai felmérésben jelölték meg, de a művésztársadalom nagyobbik része fasisztoid politikai intézkedést látott benne, emiatt volt állandó vita róla. „Az érvényesülni igyekvő »jobboldali« politikai erők évek előtt felvetették, és azóta is állandóan napirenden tartják a Képzőművészeti Kamara felállítására vonatkozó javaslatukat ... — írta Pátzay. A napi politika eszközének hiszi a művészeteket, és újra meg újra céljaihoz hajlítani igyekszik.

Érthető, hogy bizalmatlanok vagyunk a politikai észjárás iránt a szellemi élet dolgaiban, mert általánosító tapintatlanságát gyakorta éreztük ezen a területen.” 1943-ban az Egyesületközi Intéző Bizottság ankétot rendezett a kamara felállításáról. A tervezetet a művészeti szervezetek csaknem kivétel nélkül elutasították.

A memorandumban javasolták, hogy a különféle minisztériumok és hatóságaik kérjék ki a kulturális minisztérium véleményét a képzőművészeti vásárlásoknál; a székesfőváros esetében a tanács ügyosztályai és üzemei a XIV. ügyosztályon, illetve az erre a célra létesített szervén keresztül vásároljanak. A székesfőváros és üzemei átmenetileg növeljék a képzőművészeti vásárlások költségvetési keretét, a vidéki törvényhatóságok pedig iktassák be költségvetésükbe a képzőművészeti vásárlásokat. (Itt százezres nagyságrendű összegekről volt szó.) Az egyházak — a korábbi megszorítások után — növeljék újra költségvetésüket, és igényesebben járjanak el mind a vásárlások, mind a régi egyházművészeti tárgyak restaurálása dolgában. Új vásárlóként a bankok és a részvénytársaságok bevonását javasolták. Szerepelt az indítványok között a rádió bevonása a képzőművészet népszerűsítésébe; a mozik és a sportversenyek jegyeinek képzőművészeti célra való megadóztatása; a nemzeti stadion olyatén módon való megépítése, hogy abban kiállításokat is lehessen rendezni; a királyi palota részére való vásárlások összegének növelése. Az 1928. évi kongresszus határozatot hozott a középületek építési költsége 2%-ának képzőművészeti kiképzésre fordításáról. Most e határozat — melynek eddig foganatja nem volt — szigorú végrehajtását kérték. Az azonnal szükséges intézkedések között javasolták a műpiac kiszélesítését, azaz a kiállítások gyakoriságának és nagyságának növelését. Ennek érdekében a Műcsarnok és a Nemzeti Szalon kibővítését, a stadion megépítését és kiállítási, valamint idegenforgalmi hasznosítását; a jó kiállítási propagandát, a kiállításokon intézményi vásárlásokra szánt összegek előzetes közlését; pályadíjak kitűzését, elsősorban történeti tematikájú képek festésére, ezekből a képekből 4—5 évenként „a magyar irredentizmus céljait, integritásunkért való lankadatlan küzdelmeink érdekeit is szolgáló” kiállítások rendezését; az állami aranyérmek eredetiben, nem pedig jelképes voltukban történő kiadását, valamint újabb állami művészeti kitüntetések kreálását; a vidéki kiállítások tervszerű, központi megszervezését, illetve reprezentatív magyar kiállítások vidéki megrendezését; felelős szervezet felállítását, amely e kiállítások rentábilitását biztosítaná. A vidéki kiállítások ügye számos problémát hozott napvilágra. Így például, hogy nincsenek megfelelő kiállítóhelyek, kultúrpaloták, képtárak. Javasolták tehát építésüket, fejlesztésüket; a múzeumok jobb dotálását; a képtárak egységes felügyeletét, anyaguknak fokozottabb közművelési hasznosítását; új művésztelepek felállítását, a meglevők jelentékenyebb támogatását. Szükségesnek ítélték, hogy „az államhatalom minden támogatásával és a felvilágosítás minden eszközével szervezetten” emeljék „az ország esztétikai szintjét”: e célból a rajzoktatás intenzívebbé tételét a középiskolákban; képzőművészeti iskolai szertárak létesítését, ezekhez reprodukciók készíttetését; gyermekek részére kiállítás rendezését; az iskolán kívüli népműveléshez előadók és demonstrációs anyag biztosítását, műteremlátogatások és képzőművészeti tárgyú felolvasások rendszeresítését; a rádió és a filmhíradók bekapcsolását a propagandába és az ismeretterjesztésbe. Ez utóbbi biztosítására a képzőművészek képviseletét a Mozgókép Színházak Országos Bizottságában. Foglalkozott még a javaslat a vidéki kiállítások tartalmi kérdéseivel; a megnyitó külsőségeivel, a vidéki kiállítások idegenforgalmi-utaztatási kedvezményeivel, a művészek képviseletével az idegenforgalmi ügyekben és hivatalokban. A korszakban sokat vártak az idegenforgalomtól és az azt előmozdító rendezvényektől: részben a húszas évektől világméretekben fokozódó turizmus propagandaeszközeinek készítésével, részben pedig az idelátogató idegenek vásárlásai révén reméltek anyagiakhoz jutni.

Fontos cél volt a művészet felvevőtáborának vidékiekkel való kibővítése. A vidéki kiállítások ügye többek között emiatt is nőtt központi kérdéssé a beadványban. A kiállítások kérdéskörébe tartozott a hazai képzőművészek külföldi, és — fordítva — a külföldiek hazai bemutatása. Az első esetben javasolták, hogy „a magasabbrendű célok mellett ... a magyar képzőművészek egyetemes érdekei szemmeltartásával állíttassék össze” az anyag, legyen állandó pénzalap, valamint vám- és egyéb költséges kezelési eljárásoktól mentesen, azaz ingyen szállítsák a reprezentatív kiállításokat, s egyben számukat is gyarapítsák. A másodikban a viszonyossági elvet hirdették, erre hivatkozva kérték a külföldiek itthoni bemutatását, mivel a művészeknek kevés lehetőségük nyílik az utazásra, a tapasztalatszerzésre.

Javasolták a műkereskedelem reformját, mert „... köztudomású, nem áll egyáltalán ... hivatása magaslatán", éppen ezért a szó valódi értelmében véve „Magyarországon műkereskedelem nincs is". Szót emeltek a műkereskedelem tisztátalanságai, az uzsoraár, a képesítetlen műkereskedők alkalmi üzleti próbálkozásai, a házaló műkereskedés, a hamis képek forgalmazása ellen. „Pesten az ügynökök naponta 200 hamis képet sóznak a jóhiszemű és művészetben járatlan közönség nyakába ..." A tapasztalatok sem külföldön, sem vidéken nem voltak jobbak: E tekintetben a valódi képek márkázását és legitimálását tartották halaszthatatlanul fontosnak, az ebből származó bevételt pedig a magyar képzőművészek segélyalapja javára akarták írni. Aranymárkázás elnevezéssel a részletfizetéses képeladási rendszer széles körű elterjesztését javasolták. A visszaélések kiküszöbölésének további módját a szerzői jogvédelem képzőművészetre való kiterjesztésében jelölték meg.

Úgy kívánták, hogy a művészeti egyesületek tényleges eredményeik alapján részesüljenek állami támogatásban. A műtárgysorsolási engedély monopolizált joga a memorandum szerint a Munkácsy Céhet illetné meg, „amely kimondottan a magyar képzőművészek egyetemes gazdasági ügyeit kívánja szolgálni". Az egyesületi tagdíjak felhasználásának fokozottabb ellenőrzését, s az elaprózás helyett közhasznú tevékenységre fordítását látták helyesnek. Javaslatot tettek egy megfelelően támogatott, tartalmában is új képzőművészeti folyóirat alapítására, a képzőművészek érdekképviseletének kiépítésére a törvényhozásban, a parlament felsőházában, a vidéki törvényhatóságok és megyei városok megfelelő kultúrbizottságaiban, a Közmunkatanácsban, s javasolták, hogy a különböző művészeti bizottságokban a művésztagok javára változtassanak a képviseleti arányokon. Szükségesnek tartották a festő- és szobrászművészeti pályázati szabályrendelet megírását, a pályázatok előírásainak egységesítését. A művészpálya és tehetség védelmének egyik módját úgy vélték megoldhatónak, hogy — tekintettel az ország megkisebbedett teherbíró képességére — elejét veszik a pálya túlzsúfoltságának. Javasolták a „megfelelő külföldi ösztöndíjak alapítását; a korszerűtlenné vált Képzőművészeti Főiskola kitelepítését; a művészeti szabadiskolák engedélyezésének szabályozását és szigorú ellenőrzését; a magán- és zugiskolák megrendszabályozását". Végső pontokként terjesztették elő a kultúrértékeket termelő művészi munka forgalmi és luxusadó alóli mentesítését; a nemes külföldi márványok vámmentesítését, a házbér enyhítését és olcsóbérű szobrásztelepek, műteremházak, műtermes kislakások építését; a művészi termelés bel- és külföldi értékesítésének megszervezését, esetleg a népszövetség kultúrosztályának hatáskörében működő nemzetközi világszövetség szervezeti formájában. Az intézkedési javaslatok természetétől függően törvényhozási vagy rendeleti úton kívánták a felvetett problémák megoldását.

A szövetség memoranduma, amely a két világháború közötti képzőművész-társadalom legteljesebb panaszgyűjteménye volt, nem sokkal bizonyult eredményesebbnek, mint a hasonló célú kisebb beadványok, javaslatok és kezdeményezések. Egységes és átfogó rendezésre nem került sor. A magyar társadalom akkori szervezettsége nem érte el azt a kívánt szintet, teherbíró képessége nem volt olyan nagy, hogy ilyen mélyre ható, alapvető intézkedéseket tudott volna hozni, majd következetesen megvalósítani. A beadvány haszna persze megvolt, részeredmények születtek a nyomában, s programot adott az Irodalmi és Képzőművészeti Tanács munkájához is.

A szövetség tehát nem tudta a feladatát teljesíteni. A segély- és nyugdíjalap tervezése, tőkéjének megalapozása még a negyvenes években is folyt — akkor éppen feláras bélyegakcióval. A két alap megteremtése a Magyar Képzőművészek Egyesületében és más szervezeteknél is állandóan napirenden szerepelt, de eredményt sem egyesületi, sem pedig országos szinten nem sikerült elérni. Bernáth Aurél megállapítása — hogy tudniillik a KUT-nak volt jóléti alapja, melyet a jövedelmekből teremtettek elő, csak éppen jövedelem nem volt — éppúgy érvényes a kisebb, mint a nagyobb szabású társadalombiztosítási kísérletekre akár egyesületi, akár egyesületközi pénzekkel kívántak gazdálkodni. A gazdasági válság idején és utána több országos egyesület terveiben szerepel, hogy kapcsolatot teremtenének a Trianon előtti területekkel. A szövetség is előszeretettel foglalkozott a kisebbségi sorba került magyarság sérelmeivel, a háború éveiben pedig fokozott erőfeszítéssel vett részt ezen országrészek művészeinek összefogásában, „a magyar kultúra vérkeringésébe" kapcsolásában.

ORSZÁGOS MAGYAR IPARMŰVÉSZETI TÁRSULAT

Az Országos Magyar Iparművészeti Társulat történetét a sajnálatos módon elpusztult, elkallódott egyesületi iratok hiánya ellenére is jól nyomon tudjuk követni a társulat kiadásában, az Országos Magyar Iparművészeti Múzeum és Iskola, valamint az Országos Magyar Iparművészeti Társulat közlönyeként megjelent, korszakunk kezdetén már 23. évfolyamába lépő Magyar Iparművészet segítségével, mely — jellegének megfelelően — a szervezet minden megmozdulását, működésének szinte minden problémáját — az elvi kérdésektől az éves gazdasági mérlegig — az olvasó elé tárta.

Az iparművészek legrégibb országos szervezetének több évtizedes előtörténete van: szervezése, alapszabályainak kidolgozása 1884-ben kezdődött el, s 1885-ben alakult meg. Korszakunk kezdetén, már 1919-ben megindult a társulat újjászervezése. Ez az 1918—1919-ben életre hívott testületek feloszlatását, igazoló bizottságok felállítását, 1920-ban részleges alapszabálymódosítást és a szakosztályok reorganizálását jelentette. Megtartották az éves rendes közgyűlést, választásokat, pályázatokat hirdettek, köztük a társulati érem elkészítésére is. Külkapcsolatokat létesítettek és megszerezték az árverezés jogát, amit hamarosan az Ernst Múzeum segítségével gyakoroltak. Megalkották az egyesületi éremszabályzatot, ami azért is fontos volt, mert 1912 óta nem adták ki a kultuszminiszter és a kereskedelmi miniszter létesítette érmeket. Korszakunkban először 1923-ban ítélték oda őket, majd évenkénti gyakorisággal, szokás szerint a társulat kiállításain szereplő művekért.

Anyagi vonatkozásban a társulat jó másfél évtizeden keresztül súlyos, azután enyhébb gondokkal küszködött. Tőkéjét megcsapolta a hadikölcsönjegyzés, növelésére a dekonjunktúra miatt végig nem volt mód. Az anyaghiány és a beszerzési nehézségek magát a művészeti termelést is nehezítették. A koronadevalváció a maradék tőke értékét is lerontotta. Első ízben 1922-ben jutottak mélypontra, ekkor tudták igazán felmérni a háborús évek kárhatását. A tagság gyarapításával, a tagdíjak növelésével, adományok szerzésével, állami és fővárosi szubvenciók igénylésével, gyakori kiállításokkal törekedtek felülemelkedni a szorongató helyzeten. A gazdasági stabilizációt szolgáló terveik közé tartozott az Országos Magyar Iparművészeti Társulat Rt. létesítése, melynek megalapítása — előbb alaki problémák, aztán tőkehiány miatt — 1924-től 1928-ig húzódott. A legnagyobb eredményük az állam és a főváros támogatásának elnyerése volt. Az állam elsősorban külföldi kiállítások megrendezéséhez adott szubvenciót. A magyar iparművészet már 1922-ben, a politikai demonstrációs igénnyel külföldre vitt képzőművészeti kiállításokat megelőzve, bemutatkozott Velencében, Helsinkiben, Berlinben, Oslóban és Stockholmban. 1923-tól, a monzai biennálétól kezdődően pedig 1925-ben Párizsban, Monzában, 1926-ban Philadelphiában, 1927-ben Bernben, Monzában, Krakkóban, Varsóban, Lembergben, 1928-ban Velencében, Rómában, 1929-ben Barcelonában, Monzában, 1932-ben Milánóban stb., díjat díjra halmozva, sikerrel és elismeréssel szerepelt külföldön. Az állam adakozókészségének indítékát, a politikai koncepciót dr. Ugron Gábor fogalmazta meg a társulat 50. jubileuma alkalmából: „... az iparművészet még talán erősebben, mint a képzőművészet, kifelé a magyar állami élet öntudatának kifejezője lett. A sok külföldi kiállításon magyar falvak, kapuk, udvarok, és mindezek művészeti tartozékai hangosan hirdették államunk szuverén életét s népünk sajátos színeit. A múlt században független kultúránk, a jelenben szét nem darabolható egységünk hirdetőivé lettek."

1926-ban a kultuszminiszter felhívást intézett valamennyi kormány- és törvényhatósághoz, egyházi főhatósághoz az iparművészet támogatására, a Magyar Iparművészet megrendelésére. Erre azért került sor, mert a társulat éveken át ostromolta a minisztériumot, hogy a képzőművészettel egyenértékben vásároljon iparművészeti anyagot is. (Az iparművészetnek ez a képzőművészettel szemben érzett kisebbségi komplexusa a korszak folyamán újra és újra felszínre jött.) A főváros még ezt megelőzően, de ugyancsak 1926-ban hozott határozatot „a hazai iparművészet intenzív felkarolására", 1927-ben pedig költségvetési keretet biztosított külön erre a célra. Iparművészek kitüntetésére 1928-ban aranyérmet alapított. 1928-ban hívták össze az Első Magyar Irodalmi és Művészeti Kongresszust, amelyen többek között az iparművészet egészét érintő elvi és gyakorlati kérdéseket is megtárgyalták. Az iparművészeti szakosztály előterjesztésében az iparművészek érdekképviseletének egységesítésére, társadalmi, gazdasági és jogi ügyeik gondozására Iparművészek Országos Bizottsága elnevezéssel központi testület alakítását javasolták. Elsőrendű feladatának az iparművész cím jogosult használatának felülvizsgálását,

művészkataszter készítését jelölték meg. A gazdasági kérdések között taglalták a hivatalos díjszabást, a luxus- és forgalmiadó-mentes forgalmazást, a vámvédelmet. A középítkezésekkel kapcsolatban pedig azt javasolták, hogy az építési költségek bizonyos százalékát a belső terek iparművészeti kiképzésére fordítsák. Úgy számítottak, hogy ezáltal az iparművészek „az állam külön megterhelése nélkül" jelentős megbízásokhoz jutnak. Az ilyen munkaalkalmaknak központi nyilvántartását, a közpénzekből való iparművészeti munkák gondozását, elosztását a tervezett bizottság hatáskörébe szándékozták utalni. Az állami támogatás függvényeként olyan iparvállalatok kijelölését, létesítését kérték, amelyeknek feladata lenne iparművészek tervei után dolgozni, továbbá hitelkeretet igényeltek a Magyar Iparművészek Termelő és Hitelszövetkezetének működéséhez stb. Nyomatékkal szóltak az egyház és iparművészet kapcsolatáról, az egyházművészet kultuszbeli és kulturális fontosságáról, a papság művészeti tájékozottságának szükségességéről. Szorgalmazták a népművészet gyűjtését, a háziipar szociális szempontból is fontos megszervezését. Az államtól várták a kortárs iparművészet tervszerű gyűjtését, múzeuma létesítését. Javaslataikban foglalkoztak a közönség és a művészek oktatásának ügyeivel, az utazási és tanulmányi ösztöndíjak rendezésével, az állami aranyérem újrarendezésével stb.

A kongresszuson elhangzott javaslatokra a főváros reagált a leggyorsabban. Még 1928-ban állandó iparművészeti szakbizottságot alakított abból a célból, hogy javaslatot tegyen az előirányzott évi keret felhasználására, s kidolgozza a főváros részben muzeális célú iparművészeti gyűjtésének irányelveit. Az iparművészeti szakosztály összesen huszonkét javaslatot és megoldást terjesztett elő a kongresszuson. Andocsay György így ír a megoldások feltételeiről: „... (a kérések) teljesítése nem ütközhetik komoly akadályba, de a helyzet megváltoztatását mélyebben rejlő akadályok elhárításával lehet elérni. Iparművészetünk megtorpanásának legközelebb fekvő oka az ún. középosztálynak az elszegényedése. Iparművészetünk áldozatkész és legbuzgóbb pártolói — eltekintve egyes igen ritka kivételektől — nem a magasrangúak, a főnemesség, a főpapok, hanem a lateinerek, a tanárok, ügyvédek, orvosok, a művelt kereskedők, iparosok, tisztviselők stb. voltak. Tudvalevő, hogy éppen lakosságunk e rétegét érte legsúlyosabban a gazdasági összeomlás, s ezért válságossá vált anyagi helyzetében kénytelen volt kiadásait a legszükségesebbre korlátozni, úgyhogy iparművészeti célokra alig jut." Az újgazdagok „nem pótolták a lecsúszott intelligens tömegek részéről élvezett lelkes és értelmes pártolást"; „gazdagságuk zsenge korát leplezni akarják, ezért patinás környezettel veszik körül magukat". Aukciókon régi tárgyakat vásárolnak, tehát a régiségek iránt tanúsított érdeklődésük elvonja figyelmüket és pénzüket a jelenkori iparművészettől.

Az állam és a főváros támogatása, a társulat nagy találékonyságra valló üzleti vállalkozásai, az iparművészeti munka korszerű szakágainak megteremtése, új feladatoknak az iparművészet körébe vonása ellenére sem javult a szervezet gazdasági helyzete. 1927-ben, tehát a pengő bevezetése után mutatkozó gazdasági stabilizáció idején is több alkalommal találkozunk olyan megállapításokkal, hogy az „Országos Magyar Iparművészeti Társulat vagyona megdöbbentően összezsugorodott", az indulási tőke 1885-ben jóval meghaladta a jelenlegi reálértékét. Ennek ellensúlyozására a klasszikus módszerek, az évről évre emelkedő tagdíjak — mindig az optimális szint alatt maradt összegükkel — nem bizonyultak elegendőnek. A belőlük befolyt jövedelmet a Magyar Iparművészet redukált terjedelmű megjelentetése is felemésztette.

A társulat 1925-ben ülte fennállásának negyvenéves jubileumát, 1927-ben pedig harmincadik évébe lépett a Magyar Iparművészet. A társulatnak ekkor 2979 tagja volt. 1926-ban megalakult mellette a Magyar Iparművészek Országos Egyesülete; együttműködésük harmonikus és jól szervezett volt. A Nemzeti Szalonnal szövetkezve újra rendeztek vidéki kiállításokat Győrött, Pécsett, betársultak az Apponyi (ma: Felszabadulás) téri háziipari boltba, iparművészeti tárgyakkal bővítették annak áruválasztékát. Később önálló iparművészeti boltot nyitottak a Petőfi Sándor utca 1. szám alatt. 1927-ben a kis műhelyek és a háziipar egységbe szervezésével foglalkoztak, anyagellátásuk és áruik értékesítésének intézményesítésére törekedtek.

A háziipar művészeti irányítása sem volt elhanyagolható kérdés, mert a háziipar ez ideig a paraszti társadalom tevékenysége volt, de ezektől az évtizedektől művelői egyre inkább a középosztály elszegényedett rétegéből kerültek ki. Stílusérzékük bizonytalanságának következménye volt a „magyarosch", álnépi alkotások kifejlődése és dömpingje. Lelkiismeretlen kontárok mintarajzai csak

növelték a zavart és bizonytalanságot. 1929-ben az iparművészet mellett a háziipar is bemutatkozott. A korszakban végig jellemző volt a szerencse-propaganda, az iparművészeti tárgyak sorsjátéka: 1926-ban az automobil, a hálószoba-garnitúra, a motorkerékpár után a rangsorolásban a porcelán étkészlet következett. Ugyancsak fontosnak tartották, ezért rendszeresen rendezték a karácsonyi iparművészeti vásárlókiállításokat — esetenként egyszerre két helyiségben is: a Technológiai és Anyagvizsgáló Intézet József körúti székházában és Andrássy úti saját székházukban.

1928-ban a társulat bekapcsolódott a Magyar Országos Képzőművészeti Tanács munkájába. Iparművészeti központ létesítését tervezték, s a vidéki propagandához kértek segélyt az államtól — Klebelsberg decentralizációs kultúrpolitikai elképzeléseinek megvalósítására s életlehetőségeik majdani kiszélesítésére. 1929-ben megalakult a kongresszuson javasolt Országos Iparművészeti Bizottság. Valamennyi iparművészeti intézmény tagjai képviseletet kaptak benne: az Iparművészeti Iskola, a Székesfővárosi Iparrajziskola, az Iparművészeti Társulat, a Magyar Iparművészek Testülete és a Magyar Iparművészek Országos Egyesülete 2—2 taggal, a kultuszminisztérium, kereskedelmi minisztérium és a főváros 1—1 taggal.

Az Iparművészeti Társulat szemléletét az első világháború előtt a képzőművészeti társszervezetnél modernebb, korszerűbb felfogás jellemezte. A két világháború közötti szakaszra már nem mondhatjuk egyértelműen ugyanezt, de példaadó volt, ahogy a fényképezés ügyét felkarolta, s ahogy rendszeres és majdhogynem kizárólagos tájékoztatást adott a Bauhausról, a szovjet iparművészetről. Az előbbivel kapcsolatot is tartott fenn. Haladó vonás volt koncepciójában az új iparművészeti, alkalmazott művészeti műfajok, így a reklám- és üzleti grafika érvényesülésének elősegítése, a könyvművészet megújulásának támogatása, az ipar és iparművészet modern szellemű együttműködésének szorgalmazása, a modern építészet, valamint a kiállításépítészet pártfogolása — általában az alkalmazott iparművészetről kialakított állásfoglalása, mely e műfajok demokratikusságát és a „társadalom minden rétegéhez legközelebb álló" voltát hangsúlyozta. Az sem lényegtelen szempont tevékenysége megítélésénél, hogy a korszakban részben a kisplasztika is — mint lakberendezési tárgy —, az érem- és plakettművészet pedig — klasszikusnak mondható emlékfunkciójánál fogva — szinte teljes egészében az iparművészet műfajai között szerepelt; művelői mindenesetre e társulatban találtak leginkább támogatásra.

Az 1930. év a Szent Imre-évforduló jegyében zajlott le; ekkor a felerősödő és új perspektívát kapott egyházművészeti megbízások intézése, pályázatok lebonyolítása, az évfordulós kiállítás rendezése volt a társulat fő munkája. Időközben megünnepelték az Iparművészeti Iskola fennállásának 50. évfordulóját. A harmincas évek elején született határozat arról, hogy a társulat — országos jellegének megfelelően — kiszélesíti munkáját. Különböző vidéki bizottságokat hoztak létre, oly módon, mint például a pécsit: a már évek óta működő Pécsi Képzőművészek és Műbarátok Társaságát testületileg beolvasztották a társulatba, s ettől kezdve mint filiáléjukat tartották nyilván, irányították tevékenységét.

Az Országos Magyar Iparművészeti Társulat működése nem volt zavartalan. Úgy látszik, hogy ez a szervezet sem kerülhette el a képzőművészeti társulatban is bekövetkezett válságot, pontosabban az általános válság kihatását a szervezeti és személyi feltételekre. Sipőcz Jenő polgármester vezetésével puccskísérlet zajlott le a szervezetben: a tisztújítás hivatalos jelölőlistájával szemben ellenlistát szerkesztettek, s érvényesítését még a minisztériummal is elfogadtatták. Viták, sértődések és kompromisszumok után csitult csak el a belső harc, már csak azért is, mert újra elemi erővel tört rájuk az anyagi válság. A „legsúlyosabb kenyérgondok" közé jutottak. Hiába gyarapították a kiállításokat — a karácsonyiak mellett nyáriakat is rendeztek —, a sok kiállítás nem a piac virulásának, hanem ellenkezőleg, a pangásnak volt a bizonyítéka.

A Magyar Iparművészek Országos Egyesülete vetette fel az iparművészek évenkénti reprezentatív kiállításának mint művészeti szemlének a gondolatát. Az iparművészeti kiállítások ugyanis — a nehéz idők folyományaként — belföldön túlzottan közgazdasági, merkantil jellegűek voltak, a külföldieket pedig a jó anyag ellenére sem annyira művészeti, hanem inkább politikai szempontok befolyásolták.

1932-ben Muskátli címen kézimunkaújságot adott ki a társulat. Ez 1935-ben a Magyar Iparművészetbe olvadt, annak rovataként folytatódott. 1935-ben az Országos Magyar Iparművészeti Társulat ötvenéves lett. A jubileumi kiállításon túl ünnepi címlappal ünnepi számot jelentettek meg a Magyar

Iparművészetből. Nagyobbrészt felelős kultúrpolitikusok írtak benne az iparművészet és a felsőbb szervek viszonyáról s egyéb elvi természetű témákról. Az ugyanebben az évben megalakuló Országos Irodalmi és Művészeti Tanács, az iparművészek szervezeteivel együttműködve, 1938-ban Országos Magyar Iparművészeti Kongresszust hívott össze. A kongresszus elé benyújtott javaslatok érzékletes kórképet festenek az iparművészet helyzetéről; több vonatkozásban a tíz évvel azelőtt tartott Magyar Irodalmi és Művészeti Kongresszuson felvetett problémákat ismételték.

Ekkor is szükségesnek ítélték az iparművész kataszter felállítását, az „iparművész" cím védelmét, az iparművészeti alkotások márkázását, a szerzői jog védelmét, a hivatalos díjszabást. Újra javasolták az építő iparművészek hatósági és közületi munkákból való részesítését, az állami és államilag támogatott vállalatoknál iparművészek foglalkoztatását, az önálló iparművészi engedélyhez biztosított önállósági alap szakképzettséghez és gyakorlathoz kötését, az alkalmazott iparművészek jogi helyzetének tisztázását, az állami és közhatósági vásárlások, megbízások tervszerűségét, az iparművészeti tárgyak forgalmazásának forgalmiadó-mentességét. Szóltak arról, hogy szükséges lenne a külföldi kiállítások kereskedelmi megszervezése, állandó lerakatok létesítése, a kézimunka-előrajzok iparművész általi tervezése, a reklámtervezők helyzetének rendezése. Javaslatot tettek az országos iparművészeti tárlat rendszeres megrendezésére, Országos Egyházművészeti Bizottság felállítására, a temetői emlékek lektorlására, 3—4 évenként rendszeresítendő vidéki és külföldi kiállítássorozatok szervezésére, hites bírósági szakértők kinevezésére, a pályázatok elbírálására hivatott Állandó Tervpályázati Bizottság kijelölésére, a pályázatok rendszerének visszaélésmentessé változtatására, az Iparművészeti Iskola főiskolává nyilvánítására, az iparostanonc-iskolák stb. megfelelően képzett oktatókkal való ellátására. Időszerű problémaként tárgyaltak egy állandó iparművészeti kiállítócsarnok létesítéséről, a dolgozó és középosztálybeli nő polgári magyar divatjának megteremtéséről, a magán- és zugiskolák állami ellenőrzéséről, illetve beszüntetéséről, tandíjmentességről az iparművészképzésben, vidéki törvényhatóságok által alapítandó ösztöndíjakról, a Ferenc József-alapítvány iparművészeti díjának létesítéséről, és arról, hogy az Ösztöndíjtanács a Collegium Hungaricumok helyett külföldi vándortanulmányútra létesítsen ösztöndíjat. A kongresszus egyik eredményének tekinthetjük, hogy a főváros 1940-ben határozatot hozott, hogy építkezései költségvetéséből 2%-ot művészeti célra fog felhasználni.

A kongresszussal párhuzamosan, 1938-ban teljesült az iparművészek régóta óhajtott kívánsága: ez alkalommal került sor egy nagyszabású bemutató, az I. Országos Magyar Iparművészeti Tárlat rendezésére. Anyagát Székesfehérváron is kiállították. A tizenkét szakcsoport mellett az építőiparművészet és az egyházművészet külön szekcióban szerepelt. A kiállításon Ohmann Béla az állami iparművészeti aranyérmet, Kovács Margit a székesfőváros iparművészeti aranyát, Gorka Géza a Magyar Iparművészek Országos Egyesülete aranyérmét, Tálos Gyula és Sztehló Lili az Iparművészeti Társulat aranyérmét, az állami iparügyi aranyérmet Győrffy Zoltánné (a „Pannonia" csipkeüzem) kapta. 1939-ben az Országos Magyar Iparművészeti Társulat véglegesen átköltözött a Ritz Szálló épületébe, állandó mintakiállítását is ott rendezte be.

Rendszeresen szerepelt a társulat a Kulturális Heteken, és aktívan működött a második világháború alatt is. Jelentősebb kiállításai voltak Az új otthon, melyet pályázat előzött meg, a Művészet az iparban, 1942-ben az I. Országos Magyar Keramikai Kiállítás és 1943-ban a II. Országos Magyar Iparművészeti Tárlat — ez utóbbi Kassán. Valamennyi szakmai szempontok szerinti bemutató volt. A Művészet az iparban kiállítás folytatását illetően távolabbi elképzelések is voltak: 1943-ban az üveg- és fémművészet helyzetének bemutatását tűzték ki. E szűkebb, szakmai kiállítássorozat tanulságainak levonását s hasznosítását azonban a háború megakadályozta.

MAGYAR IPARMŰVÉSZEK ORSZÁGOS EGYESÜLETE

A Magyar Iparművészek Országos Egyesülete — rövid előkészítés után — 1926 decemberében alakult meg. Életrehívói ifjabb iparművészek voltak, úgyhogy az egyesületet legtöbbször mint a fiatalok szervezetét volt szokás említeni. Induló programjuknak két lényeges pontja volt. Az egyik, hogy szervezettségükkel gazdasági előnyökhöz jussanak, a másik, hogy elérjék az iparművész cím

használatának szabályozását. Az új egyesület programjával és munkájával harmonikusan illeszkedett az Országos Magyar Iparművészeti Társulathoz, s megalakulásától kezdve — az 1933 körül keletkezett kisebb nézeteltéréstől eltekintve — a korszak folyamán végig jó együttműködés jellemezte kapcsolatukat.

A Magyar Iparművészek Országos Egyesületének munkája igazán 1928-tól kezdett kibontakozni: részben új tisztségviselők választásával és alapszabálymódosítással. Bekapcsolódott az I. Magyar Irodalmi és Művészeti Kongresszus előkészítésébe, lebonyolításába. Ezt követően 1929-ben az Iparművészeti Iskolával, a Székesfővárosi Iparrajziskolával, az Iparművészeti Társulattal és a Magyar Iparművészek Testületével közösen — mindegyik intézménytől, ill. szervezettől 2-2 képviselőt delegálva — megalapította az Országos Iparművészeti Bizottságot. A bizottság — elméletileg — az egész magyar iparművész-társadalom aktív, alkotó tagságát és a tanuló ifjuságot képviselte. Általánosságban megfogalmazott feladatául tűzte ki, hogy „az általa képviselt intézmények, ill. társulatok egyesült erejével a magyar iparművészet érdekeit minden irányban megvédje, biztosítsa a fejlődésének föltételeit és védje egyben a magyar iparművészek erkölcsi és anyagi érdekeit is". Szervezeti szabályzatának kidolgozásával egyidejűleg foglalkozott a bizottság a már több éve szorgalmazott, s a szakma egésze által szükségesnek ítélt iparművész kataszter szabályzatának kimunkálásával.

Az iparművészeti iskolák és a főbb iparművészeti szervezetek tagjaiból alakult koordináló szerv, a bizottság elsőnek tett kísérletet a magyar művészéletben a szakmai szervezetek — jobb kifejezés híján — kartellesítésére, több évvel előtte járva a képzőművészeti szervezetek hasonló összefogó és koordinációs, „egyesületközi" szervezkedésének. Az sem véletlen, hogy legelőbb a szakma áttekintésének, kontároktól, dilettánsoktól való megtisztításának kérdését vetették fel, tettek ennek érdekében lépéseket, mivel az iparművészet kellő fogalmi lehatárolás, szakmai-esztétikai kritériumok hiányában az ügyeskedők nagy hadának nyújtott tág teret a spekulációs kalandozásra, erkölcsi és anyagi vonatkozásban egyaránt nagy károkat okozva a szakmának.

Az egyesület — amellett, hogy új testületként elismerésre méltóan vett részt a szervezetben — szakmai akciókat is kezdeményezett, szabályszerű egyesületi működést fejtett ki: rendszeresen részt vett iparművészeti kiállításokon. 1931-ben az Iparművészeti Társulat karácsonyi kiállításával párhuzamosan megrendezte első önálló kiállítását a Nemzeti Szalonban, melyet a fiatal iparművészek bemutatójának szánt. 1932-ben Tokióban rendezett „páratlan sikerű" kiállítást, és fokozatosan belefolyt az Iparművészeti Társulat külföldi kiállításainak tevékenységébe, például az 1932. évi milánói kiállításba. Az egyesület vetette fel a szó szoros értelmében vett iparművészeti tárlatok évenkénti megrendezésének, tehát az iparművészek éves szakmai seregszemléjének a gondolatát is. Az Iparművészeti Társulat kiállításai ugyanis jobbára vásárlási célzatú árubemutatók voltak — hagyományosan karácsony előttre és a nyári idegenforgalmi szezonra időzítve. A tárlatok szintén az iparművészek egyesítését szolgálták volna: az Iparművészek Országos Bizottságába beválasztott intézményeken kívül a Magyar Műhelyszövetség is részt vett volna rajtuk, közösen fedezve a költségeket, közösen viselt felelősséggel, de minden évben másik szerv rendezésében. Az elgondolás a különféle egyesületek hegemóniájának kérdésében afféle salamoni döntés volt: így évről évre kiegyenlítődtek az előnyök és a hátrányok.

Az iparművész kataszter felállítását az egyesület sürgette a legjobban, szervezeti felépítését alkalmasnak ítélte az iparművész cím hatósági jogkörű védelmére. Az Országos Irodalmi és Művészeti Tanáccsal is együttműködött. Közös munkájuk eredménye volt az 1938-ban összehívott Országos Magyar Iparművészeti Kongresszus; szervezésében, javaslatainak és határozatainak kidolgozásában — Kratochwill Károly és ifj. Richter Aladár elnök és elnökhelyettes közreműködésével — az egyesület messzemenően kivette a részét.

A kongresszussal egy időben rendezték meg az I. Országos Magyar Iparművészeti Tárlatot. Tizenkét szakcsoporton kívül az építő iparművészek alkotásai és egyházművészeti tárgyak is nyilvánosságot kaptak. A kongresszust és kiállítást széles körű díjazással tetézték be: a kormány, az Iparművészeti Társulat díjai, a fővárosi iparművészeti aranyérem, az állami iparügyi aranyérem mellett a Magyar Iparművészek Országos Egyesülete is díjakat, aranyérmet és ún. szakezüstöt osztott. Díjainak választékát 1941-ben bővítette a Kolozsvári Márton és György emlékserleggel, s a szakezüstérmek odaítélésénél eltörölte a korhatárt. Az egyesület 1930-tól Havi Értesítőt adott ki, 1939-ben ebből fejlesztette ki folyóiratát, Az iparművészetet. Tervezték, hogy Iparművészeti Szakkönyvtár címmel

könyvsorozatot indítanak. Ahogyan az Iparművészeti Társulat, az Iparművészeti Egyesület is részt vett a vidéki Kulturális Hetek rendezésében. 1943-ban a II. Országos Magyar Iparművészeti Tárlatot is a társulattal közösen rendezték Kassán. Az ezt megelőző évben ugyancsak közös munkájuk volt az I. Országos Magyar Keramikai Kiállítás. Ezt a szakosított szakmai kiállítást is gazdag díjazás tette emlékezetessé. A kerámia seregszemle valószínűleg az egyesület ötlete volt s innen származhatott a folytatására vonatkozó elképzelés is, miszerint a Művészet az iparban címmel évenként ismétlődő kiállítást rendeznének egy-egy iparművészeti ágazat átfogó bemutatására.

MAGYAR MÉRNÖK- ÉS ÉPÍTÉSZ-EGYLET

A Magyar Mérnök- és Építész-Egylet a magyar műszaki értelmiség első, átfogó egyesülete volt. A múlt század második felében kibontakozó technikai fejlődés és technikai tudományok, a magyarországi ipar kapitalizálódási folyamatában feltáruló lehetőségek hívták életre. Munkájával a modern ipari termelés, közlekedés, építészet, műszaki szaktudományok alapjainak lerakását segítette elő. Akárcsak szervezete, programja is átfogó volt.

Hat szakosztállyal alakult meg 1866-ban; a hatodik volt a középítészeti, ill. kibővítve mű- és középítészeti. Már 1867-ben kibocsátotta a Magyar Mérnök Egyesület Közlönyét, mely 1871-től a Magyar Mérnök- és Építész-Egylet Közlönye címen jelent meg egészen a második világháború végéig. 1881-től Heti Értesítőt adtak ki. A két világháború között hármas tagozásúvá vált a közlöny, a heti és havi füzetek mellett technika és közgazdaság rovat szerepelt, mellékletként pedig a Magyar Ipari Szabványosítás Közleményei jelentek meg. De az 1876-tól megjelenő Az Építési Ipar című hetilap is az egylet kiadványa volt. 1941-ben Padányi Gulyás Jenő szerkesztésében Építészet címmel bőségesen illusztrált negyedévi szemlét adott még ki, mely kiállításában nem maradt el az 1920-ban már huszadik évfolyamába lépő és a korszakban végig megjelenő Magyar Építőművészettől. Szemlélete azonban avíttabb volt, mint az 1933-tól Szokolay Béla és Zeitler Sándor szerkesztésében megjelenő Építőmunkáé vagy a Weichinger Károly szerkesztette, reprezentatív építészeti szemléé, a Perspektíváé. A korszerűség tekintetében viszont messze túlszárnyalta a Bierbauer Virgil szerkesztésében, 1928-tól húsz éven át megjelenő Tér és Forma. Az egylet fejlődését bizonyítja, hogy 1882-ben könyvkiadó vállalatot létesítettek, ahol az egyleti tagok tudományos dolgozatait, külföldi tudományos munkák magyar fordításait adták ki sorozatban. 1901-ben indították el az évkönyvek megjelentetését, mely 1914-ben megszakadt, és csak 1936-ban folytatódott a sorszám szerinti XV. évfolyammal.

A világháború előtti virágzó korszakban alakultak meg az egylet vidéki szakosztályai Kaposváron, Győrött, Debrecenben, Nagyváradon, Pozsonyban, Miskolc-Diósgyőrön, Temesváron, Szegeden, Szombathelyen, Komáromban, Fiumében, Székesfehérváron, Sopronban, Brassóban, Losoncon, Kolozsvárt, a két világháború között — részint az előbb felsoroltak helyett — 1927-ben Szolnokon, 1929-ben Pécsett, 1930-ban Kecskeméten, 1934-ben Újpest-Rákospalotán. Az egyleti díjak többségének alapítása is a múlt század utolsó és a 20. század első évtizedeiben történt. A bőséges, ám korszakunkban részben vagy teljesen anyagi értéküket vesztett alapítványi díjakat újabbakkal gyarapították, mint pl. 1936-ban egyleti bronzéremmel. Újabb alapítványok voltak: 1922-től Khéler Napóleon alapítványi pályázati díj, 1924-től Wellisch Alfréd alapítványi tervpályázati I. és II. díj, 1936-tól Alpár-plakett (1942-től érem), 1936-tól Éberling István alapítványi pályázati díj, 1938-tól Kandó Kálmán-emlékérem, 1941-től jubileumi érem és az 1940/42. évi árvizek emlékére alapított emlékveret.

Az arany- és ezüstérmet a mű- és középítési szakosztály javaslatára létesítették az építészeti nagy- és kispályázat nyerteseinek jutalmazására, 1902-től az önálló kiadásban megjelent technikai-elméleti munkák, tehát tudományos szakirodalmi teljesítmények díjazására is. A díjak egy részének odaítélésekor feltételül szabták az egyleti tagságot is. A Wellisch-alapítvány, Fábián-jutalom, Alpár-plakett műegyetemi hallgatók díjazására szolgált.

Korszakunk kezdetén indult meg az egylet újjászervezése: a szakosztályok mellett bizottságokat alakítottak: Műszaki Szótárbizottságot, Városépítési Bizottságot, Mezőgazdasági Bizottságot, Munkás Továbbképző Bizottságot. Ez utóbbi a forradalmi évek tanulságának levonásából származott:

felismerték „annak szükségességét, hogy a mérnök a munkással közelebbi szellemi és erkölcsi kapcsolatba lépjen..." Az Egylet részt vett az Országos Lakásügyi Bizottság, Magyar Ipari Szabványosítási Bizottság, Díjszabási Tanácsadó Bizottság, Országos Központi Árvizsgáló Bizottság munkájában. 1919—1925 között tagjai sorában „purifikálást" végzett: kivizsgálták az egyleti tagok 1918—1919-ben kifejtett tevékenységét. Összesen körülbelül 200 személy ügyében jártak el: „az Egylet hazafiatlan, hiányos erkölcsü elemeit" megbélyegezték vagy súlyosabbnak ítélt esetben kizárták a testületből.

Az egylet kapcsolatainak kiépítéséhez, érdekvédelmi munkájához tartozott, hogy elősegítse mérnökök alkalmazását a közigazgatási intézményekben, így a Fővárosi Közmunkák Tanácsában, a főváros és a városok, járási, megyei törvényhatóságok tisztikarában. Újra napirendre került a mérnöki kamara megalapításának kérdése, amely végül 1923-ban létre is jött Budapesti Mérnöki Kamara elnevezéssel. Megalapításával az egylet a „technikuskar tudományos és társadalmi egyesületévé" alakult: munkájából a hatósági természetű feladatok, törvény- és rendeletelőkészítő, jogi-érdekképviseleti feladatok átszármaztak a kamarára.

A világháború utáni új helyzet új problémák megoldását kívánta a magyar műszaki értelmiségtől. Ez elsősorban — reális építési és beruházási lehetőségek híján — az egyleti előadások témájában és a pályázatokra benyújtott tudományos dolgozatokban tükröződött. A témák közül: közlekedésügy és anyaggazdálkodás; Magyarország energiagazdálkodása; a lakáskérdés megoldása; állami építési kedvezmény; adókedvezmény; Budapest világfürdő; ipari racionalizálás; Magyarország mezőgazdasági rekonstrukciója; a vasutak fővonalainak villamosítása — tekintettel a széngazdálkodásra; a gazdaságos építkezés nemzeti és ipari vonatkozásai; hazai barnaszenekből történő kátrány és szekunder benzintermelés; Duna—Tisza-csatorna; a közigazgatás racionalizálása és a mérnökök közigazgatásbeli szerepe; a hazai lignitek felhasználása, dúsítása; a magyarországi alumíniumércek gazdaságos hazai feldolgozása — a várható energiafogyasztás ismertetésével; úthálózatfejlesztés; az alföldi városok csatornázása és vízellátása; a mezőgazdasági ipar fejlesztése; korszerű telepítés; tőzeglápok hasznosítása; a hazai hő- és villamosenergia-termelés a szénbányászat szempontjából stb. Megannyi olyan probléma, amely létfontosságú volt, s az elvi-eszmei megoldáson túl az ország építésének, gazdasága felvirágoztatásának valóságos feladatát képezte — illetve képezte volna, ha a kidolgozott javaslatok, tervek megvalósítására kellő fedezet lett volna. Ezeknél gyakorlatibb problémákat vetett fel a díjszabásmódosítás. Volt rá példa, hogy egy esztendőben négyszer szerkesztették át.

Az egylet anyagi gondjairól vall, hogy tagdíjemeléshez volt kénytelen folyamodni. 1923-ban a „legkisebbre zsugorodott össze az építészeti tevékenység", a megélhetési nehézségek pedig a tudományos munka gátjaivá váltak. 1925—1926-ban valamelyest szilárdult az anyagi helyzet, a korona árzuhanásának angol bankkölcsönnel gátat vetett az állam. 1926-tól pedig a vármegyék és városok külföldi — amerikai — kölcsön segítségével még építkezésekbe is fogtak: útjavítás, -építés, városi bérházak, kórházak és egyéb jóléti intézmények, Budapesten a kereskedelmi kikötő és BSzKRt vonalhálózatának átépítése némi javulást vittek az építészeti munkába. Az akkor alakult Magyar Építőművészeti Társaság megállapítása azonban az volt, hogy ez a fellendülés kvantitatív jelenség, Magyarországon pedig fejlett építészeti kultúrára volna szükség. 1927-ben már visszaesés volt tapasztalható, ami odáig fajult, hogy 1929-ben teljesen előkészített beruházásokat kellett elhalasztani.

Az építészek testületei: az egylet, a Képzőművészek Egyesülete, a Budapesti Mérnöki Kamara évről évre ismételte azt a kérését — bízván tagtársuk, Kertész K. Róbert építészmérnök, kultuszminisztériumi ügyosztályvezető közbenjárásában —, hogy a kormány írjon ki ideális tervpályázatokat az állás- és munkanélküli mérnökök foglalkoztatására. Maguk a szakosztályok hasonlóan jártak el: meghirdetett díjpályázataik ritka esetben elégítettek ki tényleges építkezési igényeket. Gyakori volt az olyan eset, hogy egy-egy kisebb vagy nagyobb épülettervezés apropójából a problémát általános vonzatában közelítették meg. Példával illusztrálva: ha valahol kultúr- és népházat kívántak építeni, az egyleti pályázatban a kultúr- és népház kis-, közép- és nagyméretű típusának kidolgozását kérték. De hasonló példaként említhetjük a vidéki orvosi lakásokat, napköziotthonos óvodákat, a falusi kápolnákat, különféle nagyságú birtokhoz tartozó lakóházakat, gazdasági épületeket, vasútállomásokat, kisebb lakótelepek tervezését, illetve típusterveit.

A reális építési lehetőségekhez képest túltermelés mutatkozott a tervezésben, így maguk a pályázatok is hitelüket vesztették. Nem ösztönözték eléggé az építészeket. Az 1919—1936 között meghirdetett tizenhét építészeti nagypályázatból tizenhárom volt meddő, s csak hét esetben adták ki az ezüstérmes második helyezést. Ez részint a tervezők érdektelensége, részint pedig a nem kielégítő tervek miatt történt így. A sikertelenséghez azt is hozzá kell számítani, hogy a díjak anyagi értéküket nagyrészt elvesztették. Az építészeti tervezést elismerő évi rendszeres kisebb pályázatok közül a Khéler Napóleon-díjat — a fenti időszakban — hét, az építészeti kispályázat díját tizenhárom, az Ybl-érmet öt, a Czigler-érmet tizenhat, a Filler-érmet öt esetben adták ki.

Az „ellentétek rikító képét" mutató pénzügyi helyzet természetesen nem jelentette azt, hogy az országban egyáltalán nem folytak építkezések. A Vállalkozók Lapjának 1930. évben megjelent jubileumi albuma több mint hetven budapesti tervező építészt és országszerte több száz épületet, köztük elsősorban bérházakat, villákat, irodaházakat sorol fel. Ezeknek több mint egyötöde 1920—1930 között épült. Lakásokat, villát, bérházat tervezett és épített többek között: Ambrus Zoltán és Hajnaly Ödön, Antal Dezső, Bálint Zoltán és Jámbor Lajos, Bierbauer Virgil, Bodánszky Géza és Ferenc, Böhm Henrik és Hegedűs Ármin, Érdi Zsigmond, Gregersen Hugó, Györgyi Dénes, Jakab Dezső és Sós Aladár, Kapetter Géza, Kotsis Iván, Králik László, Martonosi Baráth Lajos, Málnai Béla, Miklé Károly, Möller Károly, Münnich Aladár, ifj. Paulheim Ferenc, Petrovácz Gyula, Révész Sámuel és Kollár József, Schoditsch Lajos stb., de szinte valamennyi építész nevét felsorolhatnánk, mivel ilyen kisebb volumenű megbízást szinte mindegyikük kapott élete folyamán. A lakásépítés a kor építészetének egyik fő feladata volt. Az első világháború alatt és után Európa-szerte — így Magyarországon is — lakáshiány jelentkezett, mivel a háború alatt szinte teljesen szünetelt az építőipari tevékenység. Nálunk a hiányt, melynek mértékét Budapesten 15 600, az egész ország viszonylatában 150—200 000 lakásban állapították meg, a trianoni békeszerződés által elcsatolt területekből menekült tömegek lakásínsége is fokozta, ami a gombamód növekedő „vagonvárosok" megszületéséhez vezetett. A helyzet orvoslására már 1918-ban Országos Lakásépítési Tanács és Országos Lakásépítési Miniszteri Biztosság alakult. Munkája nyomán 1921—22-ben Budapesten megindult a Juranics utcai, Pongrác utcai és Maglódi úti, Madarász utcai, Erzsébet királyné úti telepek építése, az Auguszta telepet pedig bővíteni kezdték. Bérházakat építettek az Attila úton, a Márvány, a Hunyadi és Munkácsy utcában. Ez az általánosan rossz helyzeten nagyon keveset segített: a lakáshiány permanens állapottá vált. Az építészek egyik része állandó tervezési megbízást, munkaalkalmat várt, remélt az igényekkel adekvát mennyiségű lakásépítéstől; másik részük pedig — mint a CIAM csoport építészei — a korszerű lakás-, bérházépítés problémájával kapcsolta össze az életforma megváltoztatásának igényét; kolház-tervükben radikálisan szembefordultak a hagyományos polgári család és lakóközösség intézményével, az „én házam az én váram"-féle bezárkózással.

A tőke is fantáziát látott a lakásépítésben és invesztált is bele. Többet hozott azonban a lakásspekuláció. Lakáshiány volt, sokan korszerűtlen, egészségtelen lakásokba, mások nyomorúságos barlanglakásokba kényszerültek — de ugyanekkor 12 000 lakás állt üresen Budapesten.

Az évtized végén, 1930-ban olyan fontos létesítményeket fejeztek be, mint a budapest—bécsi autóút, a bánhidai villamoserőmű, a dunaföldvári Duna-híd, a tiszazugi Tisza-híd, a szegedi fogadalmi templom és kiegészítő épületei, a budapesti autóbuszgarázs.

Az évtizedvég egyik fontos eseménye a XII. Nemzetközi Építészkongresszus volt. A világháború után a tudományos élet nemzetközi szálait nehéz volt összekötözni. Az építészek eme fórumát előkészítő állandó bizottságnak nemcsak szervezési, hanem politikai kérdésekkel is foglalkoznia kellett. Az 1922-ben megrendezett brüsszeli kongresszuson csak az antant- és a semleges államok delegációi vehettek részt, és csak az évtized közepén született olyan elhatározás, hogy a központi hatalmak delegációit újra bevonják a munkába azzal a feltétellel, ha országaik belépnek a Népszövetségbe. Az 1927-ben Amszterdamban összehívott XI. kongresszuson már ezek is ott voltak, s éppen ez szavazta meg a következő kongresszus magyarországi megrendezését. A kongresszust 1930 szeptemberében tartották meg Budapesten; az aktuális „válságkérdéseken" túl a városrendezés és tervezés képezte a tanácskozás témáját. Mellette nemzetközi tervkiállítást rendeztek a Műcsarnokban. A tervkiállításon éppen az derült ki, hogy modern (azaz az utóbbi évtizedekben épült) bérházaink és középületeink művészi színvonal tekintetében túlszárnyalják a külföldi példákat. Magyar Vilmos a kiállítást ismertető cikkében Lajta

Béla, Pogány Móric és Tőry Emil, Árkay Bertalan, Barát Béla és Novák Ede, Bauer Emil, Gyenes és Vajda, Jónás Dávid és Zsigmond, Kotsis Iván, Málnai Béla, Rerrich Béla, Vágó László építészek, ill. építészeti alkotóközösségek, irodák terveit emelte ki, tehát korántsem s nem kizárólag a legkorszerűbbeket. Értékítélete egyezett az egyletével, mely sok pozitív vonása ellenére idegenül tekintett a „kockaházakra", a tisztán funkcionalista építészet alkotásaira.

1931-ben hívta össze az egylet — a Magyar Mérnökök és Építészek Nemzeti Szövetségével és a Hungária Magyar Technikusok Egyesületével közös szervezésben — a III. Magyar Országos Mérnökkongresszust, 1932—33-ban pedig — Gömbös Gyula Nemzeti Munkatervéhez kapcsolódva — Országrendezési Ankétot szervezett. Ekkor merült fel a tervszerű gazdálkodás szükségességének kérdése, mely a világháború alatt, 1942—1943-ban lett ismét aktuális, amikor az átmenetileg visszacsatolt területek révén jelentékenyen megnőtt az energiafedezet (az Építészek Nemzeti Szövetségének nyilatkozata szerint az ország energiaszükségletének 86%-a saját forrásból volt kielégíthető, a munkaerő, a termelésirányító-szervező szakember-ellátottsága pedig 100%-osnak volt tekinthető), a háború miatt viszont szétesett a világgazdálkodás.

A Mérnöki Kamara Országos Mérnöknagygyűlést hívott össze „a mérnöki kar munka- és állásnélküli, sok száz tagjának kétségbeejtő helyzete" megtárgyalására. Nem itt mondták ki, de magyarázat a helyzetre, hogy a magyarországi iparban a kereskedelmi vezetés háttérbe szorította a műszakit, a spekuláció a termelés szempontjait, s többek között ezért jutott mélypontra a műszaki értelmiség. Hasonló indoka volt a Tervező Magánépítészek Országos Egyesülete 1932. évi gyűlésének. Ők elsősorban azt kifogásolták, hogy a közmunkák 3/4 részét a tisztviselő mérnökök tervezik; kérték, hogy a hatóságok műszaki hivatalatai ne foglalkozzanak tervezéssel, továbbá, hogy válasszák szét a tervezői és vállalkozói, valamint a műszaki ellenőrzési munkakört. Munkaalkalmat azáltal kívántak volna teremteni, hogy javasolták: a törvényhatóságok létesítsenek járási építészeti állásokat, mérjék fel és becsüljék fel az állami középületeket, a városokat és községeket. Szakmai vonzata volt abbéli panaszuknak is, miszerint az OTI és MABI ingatlanügyletekkel foglalkozik ahelyett, hogy építkezéseket finanszírozna, a bankok pedig építési vállalkozásokkal kötik le idejüket pénzügyi akciók szervezése és bonyolítása helyett.

1933-ban — a mérnökség problémájából kiindulva — az egylet más mérnöki és értelmiségi szervezetekkel együtt megalakította a Magyar Értelmiségi Szervezetek Bizottságát, hogy hathatósabban tudjon szót emelni a helyzet tarthatatlansága ellen. Propagandamunkája leginkább arra irányult, hogy a műszaki munka és tervezés nemzetgazdasági jelentőségét megvilágítsa. A lakásépítkezések előmozdítására rendkívüli házadómentességről terjesztett fel törvényjavaslatot, mert úgy látta, hogy a tőke újabb adómentesség bevezetésével irányítható az építkezésekhez. Ezt a kérdést tárgyalta az 1934 márciusában rendezett Országos Építésügyi Nagygyűlés, amelyen Magyar Építőművészek Szövetsége is hallatta hangját. A szinte rendszeressé vált gyűlések, tanácskozások sorát a Dunántúli Mérnöknagygyűlés folytatta Szombathelyen — a helyi egyleti szakosztály szervezésében.

A harmincas évek derekán lassú javulás következett be a gazdasági életben. Tényleges munkaalkalmat a Fővárosi Közmunkák Tanácsa biztosított, 1935-ben kidolgozva Nagy-Budapest törvényjavaslat tervezetét. A küszködés évei után nagy városrendezési feladatokat vázolt fel, és lehetőségeihez mérten meg is valósította ezeket. Az egylet természetesen síkra szállt a városrendezési és közlekedési feladatok pályázati úton történő megoldásáért. Budapest általános rendezési terveiben új elképzelések és feladatok mellett a korábbi rendezési elképzelések is szerepet kaptak. Városrendezési kérdések voltak: Budapest forgalmi úthálózatában a fontosabb vonalak kialakítása; belvárosi autóparkoló helyek létesítése; a Calvin tértől a Szabadság térig vezetett várostengely kiképzése; a Tabán rendezésével az Attila út kiszélesítése; a Duna-korzó kiszélesítése és a Duna menti gyorsforgalmi út kialakítása; a Lánchíd aluljáróinak megépítése; a Berlini (ma: Marx) tér forgalmi rendezése; a fővárosi fórum (a mai Engels tér és környéke) és a Rákóczi út torkolatának megteremtése, ill. rendezése; a Madách tér és Erzsébet sugárút 1900-tól húzódó kiképzésének újbóli napirendre tűzése; a Víziváros, Óbuda rendezése, hídfeljárók kiépítése stb. A tervek egyik része el is készült: 1930-tól folyt a lágymányosi mocsarak feltöltése, vele együtt a Horthy Miklós- (ma Petőfi-) híd 1937-re elkészült feljáróinak építése és a ferencvárosi partszakasz rendezése, beépítése; az óbudai hídfeljárókat Kossalka János tervei szerint 1937—1938-ban

képezték ki, ugyanakkor terv készült a Római-part rendezéséről is. Wälder Gyula 1937—1938-ban megépítette a Madách téri városkapu épületet, a tervezett Erzsébet sugárút kezdőpontját; Rakovszky Iván 1934-ben készült el a Szent István parkkal, 1932-től tervei szerint folyt az Andrássy út (ma Népköztársaság útja) ligeti folytatásának építése; a Duna-parti gyorsforgalmi (alsó rakparti) út megépítésével együtt járt az Erzsébet-híd pesti feljárójának korszerűsítése, a belvárosi templom környékének rendezése (ugyanakkor tervezték el a belváros magjának újjáépítését), a Lánchíd aluljáróinak (1938—1939) megépítése; az OTI magdolnavárosi kislakásépítkezése; az északi kikötő kialakítása és a Rákos-patak környékének részleges rendezése. 1936-ra a várban végeztek szépítéseket. Lechner Jenő tervei szerint megépítették a Bécsi kaput, rendezték a Halászbástya és a Bástyasétány környékét. A korszakban végig foglalkoztak a Margitsziget rendezésével, intézményeinek bővítésével is. 1930—1932 között épült a premontrei kápolna, 1934-ben rendezték az úthálózatot, új kutakat fúrtak, felállították Bodor Péter marosvásárhelyi zenélő kútját, 1935-ben kiképezték a sziklakertet, korszerűsítették a közvilágítást és a sétányokat, elkészült a Palatinus, folytak a Lux Géza vezette ásatások, 1938-ban nyílt meg a szabadtéri színpad.

Vidéken is bontakozóban volt az építőtevékenység. Az egylet több tagjának voltak tapasztalatai várostervezési feladatokban (Miskolc-, Belgrád-tervpályázat), most ezeket kamatoztatták a történeti városok, Székesfehérvár, Esztergom, Eger rendezési terveiben. Az Egylet mindenkor nagy érdeklődést tanúsított a műemlékek, a múlt építészeti dokumentumai iránt. 1914-ben aranyérmet adtak a Forster Gyula báró szerkesztésében megjelent Magyarország műemlékei III. kötetért, 1921-ben Lux Kálmán: A budai vár Mátyás király korában, 1925-ben Hermann Miksa és a Műemlékek Országos Bizottsága: Budapest műemlékei című könyvéért; 1895-ben Hollán-pályadíjat Schulek Frigyes: A budavári főegyház rendezése és Szent István király emlékének kérdése, 1912-ben Divald Kornél: Csúcsíveskori szárnyasoltárok Bars és Turóc vármegyékben, 1927-ben Foerk Ernő: Árpádkori templomainak típusai c. dolgozatáért; Czigler-érmet 1911-ben Kós Károly: Kalotaszeg 300 év előtt, 1912-ben Fritz Oszkár: A brassói fekete templom, 1921-ben Wälder Gyula: A magyarországi jezsuita templomok a XVII. században, 1923-ban Lux Kálmán: A margitszigeti romok, 1935-ben Rados Jenő: A neoklasszicizmus nagy magyar templomai, 1936-ban Tóth Kálmán: A balatonvidéki népi építészet című munkájáért. A Fittler-érem pedig szinte kivétel nélkül építészettörténeti munkák jutalmazására szolgált: 1917-ben Lechner Jenőnek a szamosújvári reneszánsz építészeti emlékeket, 1921-ben Kotsis Ivánnak az olasz reneszánsz építőművészeti formakiképzéseit, 1932-ben Rados Jenőnek a magyar kastélyokat, 1934-ben Lux Kálmánnak a belvárosi plébániatemplomot ismertető munkájáért ítélték oda.

A nemzetközi kongresszus alkalmával rendezett tervkiállítás egyik részét a magyarországi építészeti hagyományok, műemlékek bemutatásának áldozták. Most alkalom nyílott a gyakorlati műemlékvédelemre is. Bár a műemlékvédelem tárgyilagos hitelességet megkövetelő szempontjai már nagyobbrészt érvényesültek, az eklektikus építészet nagyon is élő hagyományai többször a fantáziarekonstrukciók irányába vitték el az építészeket, illetve — ahogy sok történeti környezetbe helyezett épület mutatja — a történeti városokat sajátos történetieskedő építményekkel fejlesztették tovább, egészítették ki. Ugyanakkor, amikor a modern templomépítészet is a szárnyait bontogatta, Árkay Aladár és Bertalan, Rimanóczy Gyula, Lechner Jenő és ifj. Lechner Jenő, Irsy László, Molnár Farkas, Sándy Gyula, Körmendy Nándor, Tóbiás Lóránd, Weichinger Károly, Frank és Goszleth építészek munkásságában vagy egy-egy művén a történiséghez való helytelen viszonyt leginkább a templomépítészet tükrözte: Kotsis Iván Regnum Marianumának román stílusa, Möller István Lehel téri templomának a zsámbékit utánzó formája vagy a barokk építészet utánérzései Kertész K. Róbert és Sváb Gyula gödöllői premontrei templomának és kolostorának esetében, Wälder Gyula budai cisztercita templománál. Ahol mód nyílott rá, az egyházművészeti feladatokkal együtt új városképi viszonylatokat alakítottak ki. Az egyházi építészet szerepének megnövekedésével változatlanul érdeklődés mutatkozott a templomok városképi és településközponti funkciója iránt. Több szempontból is vizsgálták a városrendezés és építészet egyházművészeti feladatait.

A vidékkel kapcsolatos építészeti feladatok között a korszakban tanúsítottak először érdeklődést az üdülőkörzetek építészeti problémái iránt: a húszas és harmincas évek fordulóján Kotsis Iván a Balaton-

környék rendezésével és villák, nyaralók tervezésével foglalkozott. A háború alatt pedig a Duna-kanyar üdülőhelyi jelentőségét tanulmányozták.

Az Alfölddel kapcsolatos mérnöki feladatok számbavétele — az ország mezőgazdasági-ipari jellegének tudomásulvételével, valamint a német politika orientációjával egyenes arányban — a harmincas években egyre gyakrabban foglalkoztatta az egyletet. A háborús készülődés hatásának tudhatjuk be az energiahordozók fokozott kutatását. A modern civilizáció energiatermelési problémáival már 1936-ban világkonferencia foglalkozott. Rendkívüli aktualitást ez a háború folyamán nyert: a Mezőségen földgáz után kutattak, általános gázprogramot dolgoztak ki, s nőtt az ásványolaj-termelés, különösen az erdélyi lelőhelyek kiaknázásának fokozásával. Az elégtelen széntermelés ismét ráirányította a figyelmet a lignitvagyon kiaknázására. Háborús szállítási igények növekedése hozta magával, hogy a vízi utak fejlesztését, a Duna—Tisza-csatorna megépítését ismét napirendre tűzték, s szükségesnek ítélték transzverzális út- és vasútvonalak építését.

1941-től érezhetően nőtt a termelés, megnőtt a foglalkoztatottság; további előrehaladást, a mutatók javulását az egyelőre a határokon túl folyó háború folytatásától várták. A magyar gazdasági élet műszaki teendőit a háború kialakította új helyzetnek megfelelően „nagy-magyarországi" összefüggésekben mérték fel. A problémafelvetésekből is kiderül, hogy — az egylet és a mérnökkar szakszerű javaslatai ellenére — az ipar fejlettségi szintje elmaradott volt, s az ország az ipari és műszaki létesítmények tekintetében teljesen felkészületlen volt a háborúra; ugyanakkor — háborús feltételek mellett, háborús igények kielégítésével — pótolni akarta a pénztelen békeévekben elkövetett mulasztásokat is.

SZINYEI MERSE PÁL TÁRSASÁG

A két világháború közötti történeti periódus egyik legjelentősebb művészeti egyesülete, a Szinyei Merse Pál Társaság 1920 kora tavaszán alakult. Mint a legtöbb művészcsoportosulás, e társaság is viszonylag kevés számú alapító taggal indult. Ezek kiválasztásának szempontja az volt, hogy névadó mesterükkel, Szinyeivel közeli kapcsolatban álltak. Név szerint Basch Andor, Csók István, Ernst Lajos, Falus Elek, Fényes Adolf, Hatvany Ferenc báró, Herman Lipót, Iványi Grünwald Béla, Jeszenszky Sándor, Kandó László, Lázár Béla, Lyka Károly, Majovszky Pál, Meller Simon, Nemes Marcell, Molnár Géza, Petrovics Elek, Pólya Tibor, Réti István, Rippl-Rónai József, Kisfaludi Strobl Zsigmond, Szép Ernő, Szmrecsányi Ödön, Thorma János, Vaszary János, Vidovszky Béla, Zádor István voltak az alapító rendes tagok. Programjukban Szinyei emlékének ápolását tűzték ki és egy olyan művészetpártolási, művészsegélyezési elgondolást, amely arra hivatott, hogy megakadályozza tehetséges művészek, különösképpen fiatalok elkallódását, segítse megértésüket, elfogadásukat és érvényesülésüket. E tekintetben névadójuk derékba tört festőpályája mint elkerülendő példa lebegett a szemük előtt.

A társaság nagy népszerűségre tett szert programjával, tagsága gyorsan nőtt — a rendes tagok számát hamarosan ötven főben állapították meg —, szélesedett társadalmi bázisa is. 1923-ban már azt tűzte ki célul, hogy fővárosi egyesületből országossá váljék — miként dr. Lázár Béla és a főtitkár, Jeszenszky Sándor kifejtették a művésztagok második kiállításának katalógusában. Ezzel párhuzamosan — elsősorban alapítványok és adományok révén — jelentős tőkére tett szert, amit nem tett tönkre sem a korona válsága, sem pedig az a rosszul sikerült üzleti manipuláció, hogy a koronánál értékállóbbnak hitt, valójában előbb devalválódott német birodalmi márkába fektették. A Szinyei Társaság művészetpolitikájának érvényesítéséhez legjobb eszköznek a társaság által követett díjazási rendszer bizonyult. Az alapítványokból fedezett, tehát stabil pénzalapokon nyugvó, évente kiosztásra kerülő díjaknak erkölcsi értékét, a művészettársadalom megkülönböztetett megbecsülését biztosította, hogy „művészek adták művészeknek", tehát az odaítélés elsődleges, ha bizonyára nem is kizárólagos szempontja a tényleges művészi teljesítmény és kvalitás volt. A díjazási rendszer legfontosabb szempontjai a következők voltak: alapszabálya szellemében a társaság évente háromféle kiemelt jelentőségű díjat adományozott, kizárólag a társaságon kívül álló művészeknek. A legkomolyabb erkölcsi elismerésnek a Szinyei-jutalom számított, amelyet nem egy meghatározott műért ítélték oda, hanem pályájuk derekán tartó, képességeiket bizonyító, emelkedő színvonalú festői vagy szobrászi teljesítményt nyújtó alkotónak, „egy kiépített és

beérkezett művész œuvrejének". A másikat, a Nemes Marcell-féle alapítvány Szinyei Merse Pál tájképfestészeti díjat kifejezetten fiatal művész egyetlen, kiemelkedő kvalitású, a díjkiosztást megelőző évben bemutatott művének juttatták. A harmadikat, a Zichy Mihályról elnevezett grafikai díjat egy-egy remekbe sikerült rajz, illetve grafikai lap jutalmazására adták ki, mivel az a „grafika valamely új értékét ismeri el és becsüli meg". Noha a díjak adományozásának elsődleges szempontja a művészi teljesítmény, a kvalitás volt, ezen túl azt is figyelembe vették, hogy „az eredmények tárgyilagos megállapitása nem elégséges, művészi hitvallást is kell tenni, önkéntelenül programot adni a jövő fejlődés irányára vonatkozólag". Naiv idealizmussal vallották, hogy díjuk „hittétel a jövőt előkészítő, az új szellemet kifejező irány mellett". Az adományozásnál „azt is néznünk kell, hogy munkásságával a művész mennyivel járul hozzá az eljövendő stílus és a nemzetközi kezdésekből kibontakozó új magyar művészet kiérleléséhez". A társaság e díjak mellett számos kisebb alapítványi díj, ösztöndíj, utazási ösztöndíj, segély gazdája volt, s az egyedi és egyszeri adományok tetemes részét is díjazásra fordította. E kisebb értékű díjak kiosztásának színhelye, fóruma a művészfiatalság bemutatkozására 1925-től rendszeresített Tavaszi Szalon elnevezésű tárlat volt a Nemzeti Szalonban. Közülük a Nemes Marcell-féle utazási ösztöndíj, amely sok fiatal művészünknek biztosította külföldi tanulmányútjához a szükséges fedezetet, valamint Beczkói Bíró Henrik díja emelkedett ki. A díjak bőséges sorát a Tavaszi Szalon kitüntető és dicsérő elismerései zárták. Egy 1940-ben készített statisztika arról tájékoztat, hogy 1920—1925 között nyolcvan művésznek összesen hét díjat, hét utazási ösztöndíjat és tanulmányi segélyt, negyvenkét kitüntető és hatvanhét dicsérő elismerést adott a társaság. Ez a díjadományozási rendszer példájává vált más társaságok díjalapításának is.

A Szinyei Társaság gyakorlatában az új tagok felvétele szorosan kapcsolódott a díjazásokhoz. Kevés kivétellel ugyanis azokkal a művészekkel gyarapította tagságát, akiket a korábbi évben díjazott. Különösnek tetsző, mindenesetre egyedi eljárásuk döntéseik felelősségteljes vállalását jelentette, és azt eredményezte, amit Németh Lajos is megállapított, hogy a társaság afféle „elit" szervezetté vált. Az alapítók mellé rendes tagnak választották az évek folyamán (nem teljes felsorolásban) Glatz Oszkárt, Koszta Józsefet, Rudnay Gyulát, Szőnyi Istvánt, Pásztor Jánost, Szüle Pétert, Beck Ö. Fülöpöt, Aba-Novák Vilmost, Kernstok Károlyt, Bernáth Aurélt, Egry Józsefet, Farkas Zoltánt, Medgyessy Ferencet, Pátzay Pált, Tornyai Jánost, Berény Róbertet stb. A társaság irányításának stabilitását biztosította, hogy elnöksége húsz év alatt nem változott. Az elnök Csók István, a társelnökök Lyka Károly és Petrovics Elek, a főtitkár 1920—30 között Jeszenszky Sándor, 1931-től Sidló Ferenc volt. 1936-tól Pátzay Pál mint titkár működött a vezetésben — köztudottan nagy befolyással.

A Szinyei-jutalmat 1920-ban Szőnyi István, 1921-ben Szentgyörgyi István, 1922-ben Lux Elek, 1923-ban Pásztor János, 1925-ben Szüle Péter, 1926-ban Beck Ö. Fülöp, 1927-ben Aba-Novák Vilmos, 1928-ban Bernáth Aurél, 1929-ben Medveczky Jenő, 1930-ban Pátzay Pál, 1931-ben Medgyessy Ferenc, 1932-ben Czóbel Béla, 1933-ban Molnár C. Pál, 1937-ben Moiret Ödön, 1938-ban Mattioni Eszter, 1943-ban Kmetty János, 1944-ben Dési Huber István kapta. A Zichy Mihály grafikai díjat — tallózó felsorolásban — Varga Nándor Lajos, Aba-Novák Vilmos, Weil Erzsébet, Molnár C. Pál, Vadász Endre, Istókovics Kálmán, Buday György, Hincz Gyula, Barcsay Jenő, Nagy Imre; a Nemes Marcell-alapítvány Szinyei tájképdíját Egry József, Burghardt Rezső, Paizs-Goebel Jenő, Szobotka Imre, Márffy Ödön, Derkovits Gyula, Vass Elemér, Diener-Dénes Rudolf, Farkas István stb.

Az évről évre gyarapodó művésztagság alkotásait rendszeresen bemutatták a közönségnek. Első alkalommal 1922-ben, a Nemzeti Szalonban, ugyanitt 1933-ban, 1940-ben és 1942-ben. Más esztendőkben, így 1926-ban, 1931-ben, 1935-ben, 1937-ben és 1945-ben az Ernst Múzeumban. Külön kiállításon mutatták be — 1925-ben — a díjazott művészeket, s ebből a bemutatóból sarjasztották ki a Tavaszi Szalont. Ugyanakkor testületileg rendszeresen részt vett a társulat az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat kiállításain a Műcsarnokban, később pedig a Nemzeti Képzőművészeti Kiállításokon.

A Szinyei Merse Pál Társaság a két világháború között a magyar művészeti közélet egyik legmérvadóbb és legtehetősebb csoportja volt. Hivatalos nyilatkozatokban sokszor elhangzott, hogy egyetlen irányt sem képvisel kizárólagosan, csak a „magyar művészet egyetemes érdekeit". Ez nem egészen igaz. Lényegében a posztnagybányai festészet, a Gresham-kör művészeinek szószólói,

propagátorai voltak, de ítéletalkotásukban nem érvényesítették despotikusan ezt az ízlést. Az egész művésztársadalom — a mérsékelten konzervatívaktól a mérsékelten modernekig vagy kissé azon túl is — számíthatott a Szinnyei Társaságra. A társaság áthidaló szerepet töltött be a Műcsarnok és a KUT között. Ebből származott előnyük, hogy támogatóik köre rendkívül széles tudott lenni. 1925-ben megszervezték támogató egyesületüket, a Szinyei Merse Pál Társaság Barátainak Körét. Erre a viszonylag nagy létszámú, tehetős társadalmi bázisra támaszkodva és az Athenaeum segítségével vált lehetővé, hogy ugyanabban az évben kiadják a Magyar Művészetet. A két világháború között legnívósabb képzőművészeti ismeretterjesztő folyóiratunk nagy hiányt töltött ki: az 1919-ben megszűnt Lyka Károly szerkesztette Művészetet évekig nem pótolta semmiféle folyóirat. A Helikon gondozásában 1921—1924 között kiadott Műbarát vagy az Ars Una sem példányszámban, sem pedig kibocsátásának rendszerességében és gyakoriságában nem lépett a Művészet helyébe. A Majovszky Pál szerkesztette Magyar Művészetet a Baráti Kör tagilletményként kapta. 1931-ben újabb nagy egyesülést nyertek meg a lap támogatására, a Művészeti Múzeumok Baráti Egyesületét. Ettől kezdve ennek az egyesületnek hivatalos közlönyeként jelent meg a folyóirat, amely tizenhárom éves élettartamával szokatlanul hosszú ideig élt. 1935-től, Majovszky halála után Oltványi Ártinger Imre lett a szerkesztője. A folyóiratot nemcsak belföldön, hanem külföldön is terjesztették. 1938. december végével szűnt meg, ahogy Jeszenszky Sándor írja: „... mivel a hatóság előttünk ismeretlen okokból megjelenési engedélyét megvonta." Megszüntetése nagy veszteség volt. Az 1940-ben Mariay Ödön szerkesztésében megjelent Szépművészet című folyóirat sem kiállításában, sem színvonalában nem töltötte be a helyét. A társaság egyéb kiadói tevékenységéből a Szinyei Emlékkönyv érdemel említést.

A Szinyei Társaság alakulásától kezdve élvezte az állam támogatását. A magyar művészet érdekében kifejtett belföldi tevékenysége mellett legelsőként teremtett kapcsolatot a külfölddel. A kultuszminiszter felkérésére és szubvenciójával kiállításokat szervezett a magyar művészet külföldi megismertetésére és elfogadtatására. A legjelentősebb az 1925-ben Londonban, Bradfordban, 1926-ban Brüsszelben bemutatott reprezentatív tárlat volt, mivel a világháború következtében megszakadt kulturális kapcsolatok újrafelvételét jelentette, mégpedig a győztes hatalmak egyikével, Angliával. A kulturális tárcánál nagyobb hasznát vette ennek a vándorkiállításnak a külpolitika, amely elszigetelt helyzetében a művészetet mint előőrsöt kívánta a közeledésben felhasználni. A kiállítás szakmai és politikai sikere igazolta e törekvést, a belpolitika figyelmét a művészetre irányította, s nagyobb politikai összefüggésekbe helyezte: „... a művészet most előre került a védelmi front első vonalába. Fegyverré lett — talán egyetlen használható fegyverré — a nemzeti létért vívott küzdelemben. A piktorból, a képfaragóból, aki eddig lelkes nézője volt a nemzetek mérkőzéseinek, kombattáns lett. Ki fog tűnni: ők Szt. István birodalmának veretlen katonái és igazi diplomatái" — írta Herczeg Ferenc. A kiállítás viszonzása sem maradt el: az 1927-ben a Műcsarnokban rendezett flamand kiállítás. Az angol politikai körök érdeklődése pedig a politika vonalán követte e kezdeményező lépéseket.

A Szinyei Társaság történetének rövid ismertetése talán némi magyarázattal szolgál arra, minek köszönhette a társaság, hogy támogatott egyesületből a korszak művészeti életének félhivatalos irányítója lett. Kiegészítő szempontként ismételten még annyit, hogy eszmei síkon — és tagjai nagyobb részén keresztül a gyakorlatban — Nagybánya természetelvű örökségét és a nemzeti tradícióra épülő modern festészet ápolását vállalta. Nagybányát pedig éppen ezekben az években kezdték — máig is elfogadottan — úgy értékelni mint nemzeti festészetünk egyik alapvetését.

A társaság eszméinek hatékony terjesztését szolgálta a fiatalok minden más egyesületnél hathatósabb pártfogolása — kiállításokkal és díjakkal. De nemcsak a pályájuk kezdetén állókra terjedt ki figyelmük, hanem a főiskolásokra is. Réti István és Lyka Károly személyén keresztül a főiskolai ifjúság eszmei irányítását is gyakorolták. Az UME tagjainak támogatásával pedig elismerték az ifjúságnak a kísérletezéshez való jogát, ami annál nagyobb szó volt, mivel az UME munkájába való besegítés az ortodox művészeti körök támadása idején, a főiskolai tanárpert megelőzően történt. A Szinyei Merse Pál Társaság a korszakon túl, 1945 után is működött, az évtized végén szüntették meg a többi társulással egy időben.

KUT — KÉPZŐMŰVÉSZEK ÚJ TÁRSASÁGA

1924-ben egy viszonylag kis létszámú, zárt körű művészcsoport Képzőművészek Új Társasága (röviditve: KUT) néven rendezett kiállítást az Ernst Múzeumban, olyan művészeket sorakoztatva fel, mint Rippl-Rónai József elnök, Vaszary János, Vedres Márk társelnök (Ernst Endre igazgató), Beck Ö. Fülöp, Bornemisza Géza, Czigány Dezső, Egry József, Kmetty János, Koszta József, Kozma Lajos, Márffy Ödön, Medgyessy Ferenc, Perlrott Csaba Vilmos, Szobotka Imre, Szőnyi István csoporttagok, Csorba Géza, Czóbel Béla, Aba-Novák Vilmos, Varga Oszkár, Pátzay Pál meghívott kiállítók.

A névsorból kitűnik, hogy az új szabad szervezet, amely „a háború után elhanyatlott progresszív művészet zászlóját emelte fel", lényegében a Nyolcak örökségének folytatását vállalta, a világháború előtti magyar képzőművészet új törekvésű, jelentős eredményt elért képviselőit csoportosította, kiegészítve sorukat több ígéretesen induló, illetve pályája elején álló tehetséggel. Programjukat Vaszary János fogalmazta meg, hangsúlyozva a modern magyar művészet folyamatosságának, az európai igazodású művészet létezésének, érvényesülésének szükségességét és ennek érdekében a szervezett fellépést. „Az elejtett fonalat ott vesszük fel, ahol elszakadt. A KUT nehéz viszonyok között az első tömörülés, mely félre nem érthető szándékkal a haladó művészi ízlésben az együvétartozást, mint keretet és konszolidálást keresi."

A művészi ízlésben megnyilvánuló rokonságon, etikus tisztaságon s a modernség igenlésén mint vezérelven túl nem mentek, mert, mint Rabinovszky Máriusz megindokolta: „... azt, hogy igazán homogén, igazán hasonnemű művészlelkek egyesülhessenek külön szervezetben, azt kultúránk sajátosan soknemű, sajátosan heterogén jellege teszi lehetetlenné. Ma csak szimpátia és haladás utáni vágy egyesíthet művészeket csoporttá." Ebből a helyzetfelismerésből adódó belátásból vonták le azt a konkluziót, hogy a KUT munkájában nem érvényesülhetnek prekoncepciós elhatározások, doktriner elméletek vagy személyi szempontok. „Szűk viszonyok között teljes képét óhajtjuk bemutatni a progresszív művészetnek: friss, új tehetségek sokaságát, célkitűzések sokféleségét, a kutatások temérdekségét. A művészetek minden útját megszállva tartjuk" — írta Vaszary János.

A KUT első bemutatkozását 1925-ben követte a második, a Nemzeti Szalonban: a kiállításba bevonták az újonnan alakult UME-t (Új Művészek Egyesülete) is. Vendégekként Aba-Novák Vilmos, Bartók Mária, Czillich Anna, Farkas István, Ferenczy Béni, Gábor Jenő, Gadányi József, Garai Lilly, Járitz Józsa, Kemény László, Kiss Vilma, Klie Zoltán, Molnár Farkas, Pátzay Pál, Pécsi-Pilch Dezső, Perényi Lenke, Scheiber Hugó, Sztehló Lili voltak a társkiállítók. 1926-ban előbb az Ernst Múzeumban, később pedig a Műcsarnokban ugyancsak együtt állított ki a két csoport. A műcsarnoki kiállításnak külön története van. Ahogy a főváros átvette a Műcsarnokot az Országos Magyar Képzőművészeti Társulattól, szerződésben kötötte ki, hogy a társulat szervezésében nyíló kiállításokon a magyar művészek szélesebb tömegei, addig ott nem szerepelt modern szervezetek is bemutatkozhassanak. A KUT műcsarnoki őszi kiállításon való részvételét vita előzhette meg, amelyen a részvétel melletti döntést a következőkkel indokolták: „A Műcsarnok ma már nem egy egyesületé, hanem a művészek összességéé. Ennek az elvnek megfelelően az idei őszi kiállításra meghívták az összes művészeti egyesületeket. A KUT-nak ott kellett lennie a közönség miatt; nincs nagyobb blamázs, mint amikor valaki félrevonul s a forradalmiság jelmezében tetszeleg." Ettől kezdve több-kevesebb rendszerességgel képviseltette magát a KUT a Műcsarnok kiállítói között: 1928-ban, 1931-ben, 1936-ban, 1939-ben, 1940-ben stb.

1926-ban már olyan erősnek bizonyult, hogy a szervezet rövidített elnevezésével azonos című folyóiratot indított. A másfél éven át tizenegy számot megért folyóiratot főszerkesztői minőségben Dénes Lajos, majd Rózsa Miklós és Gyöngyösi Nándor szerkesztette. Jelentős szakírógárdát foglalkoztatott: Gerő Ödön, Rabinovszky Máriusz, Komor András, Fónagy Béla, Genthon István, Németh Antal stb., s gyakran közölt írásokat művészektől is. Deklarációszerű és elvi cikkekben a folyóirat komoly propagandát fejtett ki a modern magyar művészet mellett. „Európai orientációjú, modern művészeti szemle", „magyarul európai próféta" kívánt lenni itthon s külföldön. Úgy ítélték meg, hogy túljutottak „a világháborút követő, romantikus nemzetköziségen". A folyóiratból tisztán kirajzolódik a KUT szellemi arcéle, többfrontos küzdelme: támadta a Műcsarnokot, a művészeti dogmatizmus minden megnyilatkozását, az óvatos és álmoderneket, a dilettantizmust. Tiltakozott „mindenfajta szellemi

prostitució" ellen. Kritizálta a Nemzeti Szalont, a Szinyei Társaságot, amely a fiatalok körében „epigonkultuszt" teremt s avíttas művészeti ideáljaihoz igazítja őket. A távolabbi célokat a bel- és külföldi modernekkel, az irodalom és más művészetek haladó törekvéseivel való kapcsolatteremtésben jelölte meg. Pártfogásába vette és propagálta a Krivátsy-Szüts György alapította Városmajori Művésztelep Társaságot. 1928 elején elhatározták a lap havi megjelentetését, de ez elmaradt; helyette hamarosan megszűnt kiadása.

1926-ban a KUT nagyobb gyűjteményt vitt külföldre és vándoroltatott a Rajna menti városokban. A külföldi szereplést 1927-ben Varsóban, Krakkóban, New York-ban folytatta. Ugyanebben az évben a szabad szervezet — látványos keretek között — a Nemzeti Szalonban tartott „reorganizáló" közgyűlésen legitim szervezetté alakult át. Az átalakulást leginkább Rózsa Miklós szorgalmazta. Jelentősen bővítette tagságát; 10 bizottságot alakított ki különböző tisztségviselőkkel, s 600 főnyi pártoló tagságának is erős képviseletet juttatott a tisztikarban. A KUT működése során nem támadta a fennálló társadalmi rendet, a hivatalos kultúrpolitikát, mégis jelképes kiegyzésnek tekinthető, hogy Klebelsberg Kunó grófot, a kultuszminisztert ekkor tiszteletbeli tagjai közé választotta. „Az első magyar szépművészeti miniszter" a KUT-hoz intézett szavaiban azt a véleményét juttatta kifejezésre, hogy „. . . minden művészeti iránynak megvan a létjogosultsága. Felelős kultúrpolitikus, aki közpénzekkel sáfárkodik, saját egyoldalú ízlését nem követheti s nem vonhatja meg az állami támogatást semmilyen iránytól sem, ha azt annak követői tehetséggel képviselik." Ez garancia volt arra nézve, hogy „az állam egyenlően osztó kezét" a KUT-ra is kiterjeszti.

A KUT szervezeti átalakulásakor az UME Vaszary vezetésével kilépett a KUT-ból. A szakítás, amit adminisztratív és jogi problémának tüntettek fel, a KUT szemlélete miatt következett be. Jóllehet már jelentősen bővítette tagságát, a taglétszám, különösen a törzstagság növelése a „kipróbált erők" egyénenkénti elbírálásával, tehát egy igen erős szelekcióval történt. Az UME viszont testületileg működött a KUT-ban, s így kívánt működni a törvényes keretek között folyó újjászervezés után is. Ezt azonban nem szavazták meg a KUT-tagok. A két csoport szakítása persze nem jelentette, hogy homlokegyenest szembefordultak egymással. Számos UME-tag szerepelt továbbra is a KUT-ban, illetve párhuzamosan a két szervezetben. 1932-ben pedig, a világgazdasági válság mélypontján ismét egyesültek Modern Művészeti Egyesületek Szindikátusa néven, s így állítottak ki a Nemzeti Szalonban.

A KUT 1927-ben osztott első ízben díjakat. Díjazási gyakorlata egész működése alatt élt. Díjai azonban nem alapítványi bázison nyugodtak, hanem esetenkénti adományokból fedezték őket. A KUT által díjazott művészek teljes névsora még felderítetlen; ismert viszont az első díjazás jutalmazottjainak neve: Derkovits Gyula, Bokros Birman Dezső, Szobotka Imre, Pátzay Pál, Novotny Emil Róbert, Fábry Pál, Kádár Béla különféle díjakat, Csorba Géza, Kövesházi Kalmár Elza, Schönberger Armand, Ferenczy Noémi kitüntető elismerést kapott. 1927-ben Svájcban vándoroltatott kiállítást a KUT, Zürich, Bern, Basel, Lausanne, Luzern, Lugano, Genf útvonalon. Itthon 1929-ben és 1930-ban a Nemzeti Szalonban került sor a következő kiállításokra. Az utóbbi bemutatón ötvenöt művész szerepelt. A már ismertetetteken kívül Beöthy István, Bor Pál, Bortnyik Sándor, Csáky József, Cser Károly, Diener-Dénes Rudolf, Farkas Endre, Gádor István, Halápy János, Hincz Gyula, Kassák Lajos, Korda Vince, Lahner Emil, Lehel Mária, Lessner Manó, Ligeti Pál, Medveczky Jenő, Molnár C. Pál, Moholy Nagy László, Mészáros László, Réth Alfréd, Simon György János, Szenes András, Székessy Zoltán, Vörös Béla, Cs. Walleshausen Zsigmond, Ziffer Sándor.

A Képzőművészek Új Társasága tagjai 1934-ben — tízéves jubileumuk ünneplésére —, majd 1936-ban, 1937-ben, 1940-ben, 1941-ben és 1943-ban a Nemzeti Szalonban rendeztek kiállítást (1934-ben és 1937-ben egy éven belül két alkalommal is). A kiállítók névsorából kitűnik, hogy újabb generációk képviselői kapcsolódtak be a munkájába: Detre Lóránd, Fenyő György, Gergely Tibor, Gerő Gyula, Goldman György, Rozsda Endre, Szőllősi Endre, s a régiek közül Kernstok Károly, Lesznai Anna. A negyvenes években Anna Margit, Ámos Imre, Barcsay Jenő, Bartha László, Barta Mária, Basch Andor, Beck Judit, Bene Géza, Berény Róbert, Bernáth Aurél, Bényi László, Bor Pál, Borsos Miklós, Bródyné Pollatschek Lilly, Conrád Pál, Deli B. Rózsi, Dési Huber István, Duray Tibor, Elekfy Jenő, Faragó Pál, Farkas Istvánné, Kohner Ida, Ferenczy Béni, Frank Frigyes, Forgách Hann Erzsébet, Gadányi Jenő, Gráber Margit, Halápy T. Júlia, Hatvany Ferenc, Holló László, Huszár Imre, Ilosvai Varga István, Jándi

Dávid, Járitz Józsa, Karay Gyula, Kántor Andor, Kelemen Emil, Kerényi Mária, Korniss Dezső, Kühner Ilse, Marosán Gyula, Marosán László, Mattioni Eszter, Mágori Vargha Béla, Medveczky Jenő, Miháltz Pál, Mikus Sándor, Modok Mária, Örkényi Strasser István, Pap Gyula, Paizs-Goebel Jenő, Pálffy Péter, Redő Ferenc, Senyei Oláh István, Sugár András, Schalk László, Schaár Erzsébet, Schnitzler János, Szabados Jenő, Szabó Iván, Szandai Sándor, Szin György, Vilt Tibor, Vörös Géza, továbbá Andrássy Kurta János, Bálint Endre, Bán Béla, Beck András, Cserepes István, Domanovszky Endre, Franck L. Béla, Glück Félix, Hrabéczy Ernő, Keresztesné Endrey Alice, Pohárnok Zoltán, Reichental Ferenc, Richter Júlia, Román György, Szántó Piroska, Szudy Nándor, Vén Emil, Záray Lucy.

Az önálló kiállítások mellett részt vett a KUT a Nemzeti Képzőművészeti Kiállításokon is. Tisztségviselői gyakran változtak, mint ahogy a tisztségek megnevezése is. 1925-ben Csók István, Rippl-Rónai József, Vaszary János, Vedres Márk, 1926-ban Csók István, Rippl-Rónai József, Vaszary János, Márffy Ödön, Dénes Lajos, 1930-ban Márffy Ödön, Rózsa Miklós, 1937-ben Márffy Ödön, Egry József, Medgyessy Ferenc, Mátyás Viktor, 1941-ben Egry József, Bernáth Aurél, Kmetty János, Medgyessy Ferenc, Gergely Pál, Varga Oszkár stb. viselt vezető tisztséget.

A KUT Németh Lajos szavai szerint „némi egyszerűsítéssel az École de Paris magyar szárnyának minősíthető". Művészetében a korán kilépett Koszta József, az időközben beválasztott Nagy István és a késői években vezető pozíciót betöltött Egry József kivételével valóban francia orientáció érvényesült. Bernáth Aurél visszaemlékezése szerint „a Nyolcak és a Fauvok formavilágát tisztelték" és Cézanne művészetét. Ezeken kívül Szinyei Merse Pál, Ferenczy Károly és az elnökként a társaságba választott Rippl-Rónai József szellemi tradícióját vállalták. Szerteágazó törekvéseikre ugyancsak Bernáth ad magyarázatot: „Mindegyikük gyökeresen különbözni akart elődjeitől, kortársaitól egyaránt." A kortársak éppen a francia orientáció miatt támadták a KUT szellemiségét; egyénieskedő, mégis epigon importművészet bélyegét nyomták rá. A Képzőművészet 1930. évi kiállítási beszámolójában ezt írta: csépelés, zsákutca, epigonizmus, vakmerőség, ismétlődés, unalom, penészszag, éretlenség — az összesítő zárszavakban pedig: „A KUT kiállítása többé nem egy forradalmi szekta hittevése, hanem egy szomorú, unatkozó társaság kávéházi szószátyárkodása."

Mai értékelésünkben ez a nyugat-európai tájékozódás és urbánus polgári mentalitás egyenesen pozitívumnak számít, s az egyéni életművek különbözősége ellenére ma már a KUT-tagok rokon vonásait is érezzük. Esetünkben a művészeti progresszivitás egyénenként és összességében progresszív társadalmi és politikai nézetekkel társult. A harmincas évek derekán kiállított képeik erős és egyértelmű szociális indítékról és érdeklődésről tanúskodnak.

Érdemes ezzel kapcsolatban ismét Bernát Aurélt idézni: „A KUT tagjai pedig kivétel nélkül az akkori társadalmi rend ellenzékéhez tartoztak. Ki hogy képzelte el a jövő társadalmát, ki miért érezte, hogy az ellenzékhez tartozik, ily nagyszámú társaság egészét vizsgálva, nehéz megmondani. Annyi bizonyos, hogy ez a magatartás nem jelentette szükségszerűen valamilyen baloldali politikai párt tagsági könyvét.

Azt azonban mindenképpen, hogy nem támogatta a fennálló társadalmi rendszer politikai vagy szellemi megmozdulását. Minden irodalmi-művészeti tett, amely tiszteletünket bírta, a fennálló rend valamilyen ellenzékéből származott. És itt még csak nem is politikai ihletésű művekről beszélek. Bár az elméletileg sosem került megfogalmazásra, de feltehető, hogy a KUT összes tagja hitte, hogy még ha csak egy almát választ is festménye tárgyául, pontosan olyan életérzésről tesz bizonyságot, amilyen a festőt félre nem érthetően egy baloldali szellemi közösség tagjaként mutatja. Mindnyájan azt érezzük, hogy a jövő művészete a mi munkáinkra fog épülni."

UME — ÚJ MŰVÉSZEK EGYESÜLETE

Az Új Művészek Egyesülete volt a modern művészeti törekvések erőit egyesítő másik szabad csoport, később szervezet. 1925-ben alakult, s öt évig mint szabad szervezet működött. Csak 1930-ban fektette le a törvény megkívánta alapszabályait, és szerezte meg legitimitását. Programját rendkívül egyszerűen fogalmazta meg: „Célja, hogy a haladó magyar képzőművészetet művelő fiatalság érdekeit szolgálja." Tagjait a „rokonízlésű és azonos szándékú művészek" közül toborozta, és büszkén vallotta, hogy

„munkálkodásának tere érinti az egész progresszív művészet mozgalmait, úgy a festészetben, a grafikában, mint a szobrászatban". A hangsúly a fiatalságon volt. Gyakorlatilag Vaszary János növendékeit, neveltjeit, híveit és jó értelemben vett követőit fogta össze. Olyan kritériumról is olvashatunk, hogy tagjai életkorának felső határát harminc évben állapította meg. Ehhez azonban nem ragaszkodott mereven.

Kezdetben a KUT-tal együtt állítottak ki: 1925-ben a Nemzeti Szalonban, 1926-ban az Ernst Múzeumban és a Műcsarnokban, ahol is a nagybányaiak egykori, a Műcsarnok falain és szemléletén rést ütő bemutatkozása után ez volt a modern magyar művészet második fellépése. A két progresszív csoport kezdeti jó együttműködésében 1927-ben zavar keletkezett: Vaszary kilépett a KUT-ból, feladta ott betöltött elnökségi tagságát, és vele együtt az UME körébe tartozók is távoztak. A KUT hasonnevű folyóirata úgy magyarázta meg ezt a szakítást, hogy a jelentős részt főiskolásokból álló UME kérvényezte a KUT-ba való csoportos és törzstag minőségű felvételét. A KUT törzstagok ezt ellenezték, síkra szállva a felvétel egyénenkénti elbírálása mellett, s nem törzstagságot, csak rendes tagságot kínáltak s felvételt a kérelmezőknek. Vaszary ragaszkodott a csoportos felvételhez, ami meg is történt, de éppen ez a megoldás vált az UME kárára. 1927-ben, a KUT legitim szervezetté alakulásakor az UME testületileg kénytelen volt kiválni belőle, mivel az egyesületekre vonatkozó jogszabályok tiltották az „iskolai fegyelem alatt állók" egyesületi tagságát. A KUT viszont továbbra sem zárkózott el az arra alkalmas UME-tagok egyénenkénti felvételétől. Ekkor azonban az UME önálló működésbe kezdett, amiből arra következtethetünk, hogy az adminisztratív és jogi kérdésnek feltüntetett probléma mást rejtett. Valószínűleg azt, hogy a KUT akkor még szigorú szempontok alapján válogatta törzstagságát, és művészete színvonalának felhígulásától tartott, ha a népesebb és egyenetlenebb kvalitású UME-t ilyen feltételekkel fogadja szervezetébe.

A szakítás után az UME külföldi kiállítások szervezésével és rendezésével foglalkozott. Még 1927-ben Varsóban, Poznanban, Lembergben, majd Fiumében állított ki, 1928-ban pedig Bécsben a Künstlerbund Hagennél. Ez az utóbbi volt az első önálló kiállításuk; eredményeképpen levelező tagságot létesítettek a Künstlerbunddal. Aktivizálódásuk újabb megnyilvánulása volt első önálló magyarországi bemutatójuk 1928-ban a Nemzeti Szalonban. A katalógusban is közölt szervezeti tisztikar és a tagság névsora a következő volt: Pécsi-Pilch Dezső főtitkár, Emőd Aurél segédtitkár, Antal József tanácsjegyző, Ferenczy József dr. pénztáros, Fränkel József gazdasági intéző; tiszteletbeli tagok: Beck Ö. Fülöp, Csók István, Déry Béla, Ernst Lajos, Scheiber Hugó, Szőnyi István, Vaszary János; meghívott tagok: Barcsay Jenő, Peitler István, Trauner Sándor, Török Dezső, Vosinszky József; alapító tagok: Antal József, Bartók Mária, Blattner Géza, Gadányi Jenő, Járitz Józsa, Kemény László, Klie Zoltán, Lahner Emil, Medveczky Jenő, Pécsi-Pilch Dezső; törzstagok: Bene Géza, Büky Béla, Dullien Edith, Emőd Aurél, Ecsődy Ákos, Gerber Magda, Miháltz Pál, Rafael Győző, Vaszkó Ödön; rendes tagok: Bartha László, Beöthy István, Crouÿ Chanell László, Fenyő A. Endre, Gárdos Miklós, Göllner Miklós, Hincz Gyula, Horváth Gusztáv, Karikás Ilona, Klie Zoltánné, Kovács Gina, Kövesházi Kalmár Elza, Lajos Béla, Garai Lily, Radnai Margit, Róna Emmy, Szabó Miklós, Szűr-Szabó József, Szalay Lajos, Santrucsek Egon, Vilt Tibor, Vörös Béla, Vnoucsek Romulus.

Még ugyanebben az évben Velencében is kiállítottak, és az állam megbízásából Stockholmban és Oslóban részt vettek a Szinyei Merse Pál Társaság által szervezett reprezentatív magyar képzőművészeti kiállításon. Kommentárjuk szerint a „balszárnyat teljesen" ők képviselték e kultúr- és külpolitikai szempontból egyaránt fontos, nagy propagandisztikus értékű vándorkiállításon. Az UME láthatóan sok munkát fordított kiállítások szervezésére; még 1928 folyamán Genovában és Milánóban, 1929-ben Nürnbergben, 1930-ban másodízben a Nemzeti Szalonban, majd ismét a bécsi Künstlerbundban mutatta be anyagát. Mindenhol jelentős sikert arattak, érmeket, elismeréseket kaptak. A Nemzeti Szalonban rendezett kiállításuk anyagát a Szinyei Társaság válogatta és zsűrizte. Úgy kommentálták, hogy „... ezzel viszi az új nemzedéket a közönség elé". A kiállítás az UME növekedéséről vall. Új nevek a névsorban: rendes tagok Sztehló Lili, Friml Géza, Gádor István, Gábor Jenő, Gáborjáni Szabó Kálmán, Frank Frigyes, G. Lázár Ilona, H. Szabó Miklós, Horváth Sándor Gusztáv, Krivátsy Miklós, Keresztesné Endresz Alice, Róna Klári, Szantrucsek Jenő, Trauner Sándor. A kiállítók között ott találjuk még Csapek B. Károly, Faragó Endre, Goldman György, Halápy János, Honti Pariss Elza,

Kepes Éva, Krocsák Emil, Langsfeld Károly, Spinner Klári, Sugár Andor stb. nevét. Minőségi változás volt a szervezet életében, hogy 1930-ban, Vaszary díszelnöksége alatt átalakult alapszabályokkal működő szervezetté. Ez az új jogi státus nem változtatta meg az UME munkáját, nem érintette alapelveit. A tisztségviselők körében bekövetkezett gyakori változások sem módosították azt. 1931-ben rendezték harmadik hazai kiállításukat, ismét a Nemzeti Szalonban, de részt vettek a Műcsarnok kiállításán is.

A gazdasági válság kiélezte helyzetben, úgy látszik, szükségessé vált a modern csoportok erőinek egyesítése. A KUT és az UME 1932-ben Modern Művészeti Egyesületek Szindikátusa néven egységfrontot, egységes szervezetet hozott létre, s együttes kiállítást rendezett a Nemzeti Szalonban. Baráti kéznyújtásként fogták fel az egyesülést, amelynek az volt a célja, hogy „a modern magyar művészet kettészakadt frontját újra egyesítse, kiépítse és teljessé tegye, ... egyformán dokumentálja az új magyar művészet sokrétűségét és európai színvonalát...". Az egység megteremtésének való indítékát a mélypontra jutott gazdasági helyzetben, a pangó képpiacban kell keresnünk. Ilyen helyzetben a művészek között támadt elvi természetű vitákból, nézeteltérésekből fakadó széthúzás a csekély társadalmi mecenaturát is megosztotta. Nem lehetett más választásuk, mint együttműködni, s a maradék mecenaturát is egységbe fogni.

A következő években az UME elenyészett: tagsága részben beolvadt az akkor már nagy létszámú KUT-éba, s a KUT-on belül szerepelt a nyilvánosság előtt. 1937-ben, önállósulásuk tizedik évfordulóján mutatkoztak be külön, majd Vaszary halálát követően 1940-ben és 1942-ben, két alkalommal is egy esztendőben. A tisztikar — Vaszary személyét kivéve — állandóan változott, amiből a szervezet bizonytalanságára, állandó szemléleti és akarati nyugtalanságára lehet következtetni. 1928-ban a főtitkár Pécsi-Pilch Dezső, a segédtitkár Emőd Aurél volt. 1937-ben Vaszary mint díszelnök, Pécsi-Pilch Dezső mint elnök, Antal József mint alelnök szerepelt, igazgatóként pedig Vosinszky József, főtitkárként Rév István. 1940-ben Antal József volt az elnök, Miháltz Pál az alelnök, Elekfy Jenő az igazgató, Rév István a főtitkár, 1942-ben pedig Elekfy Jenő az elnök, Borbereki Kovács Zoltán az alelnök, Antal József a főtitkár. Ugyanakkor külön nem sorolták fel a tagságot, csak a kiállítókat. Közöttük eddig nem ismertetett nevek voltak 1937-ben: Bélaváry Antal, Boda Gábor, Félegyházy László, Kántor Andor, Kerényi Jenő, Seemann András; 1940-ben: Andrássy Kurta János, Barzó Endre, B. Bélaváry Alice, Domanovszky Endre, Eősze András, Erdey Dezső, Gaál Sándor, Halmágyi István, Kocsis András, Mikus Sándor, Rozgonyi László, Sóváry János, Ujvári Béla, Ungvári Lajos, Vaszkó Erzsébet; 1942-ben: Deli Antal, Koffán Károly, Paizs-Goebel Jenő, Ilosvai Varga István. A tisztikar és a kiállítók névsorának megváltozásából, bővüléséből ítélve az aktivizálódás okait a szervezet átalakításában látjuk, s részben azoknak tulajdonítjuk, akik valamilyen oknál fogva a KUT-nál több lehetőséget véltek felfedezni az UME-ban.

A modern magyar művészeti törekvések képviselőit egyesítő két csoport összehasonlításából tűnik ki, hogy a KUT munkája stabilabb és kiérleltebb volt, elvileg biztosabb alapokon nyugodott, bár nincs köztük lényeges szemléleti különbség. Az UME nagyobb vállalkozó kedvet tanúsított, mint a KUT, elsősorban azzal, hogy — a stiláris szempontokkal szemben nagyfokú rugalmassággal — jobbára pályakezdő fiatalokat vont szervezetébe.

2. MŰVÉSZTELEPEK

A művésztelepek a művészeti szervezetek speciális vonásokkal rendelkező fajtái. Amazokétól eltérő ismérvük, hogy a művészek munka- és rendszerint lakóhelyéül is szolgáló, valóban telepszerűen épített épületeket tartottak fenn vagy béreltek, kevés kivétellel vidéki városokban. Köztudott, hogy Magyarországon a művésztelep intézményét Nagybánya honosította meg, és vált mintájává más telepek alapításának. Példája azonban nemcsak erkölcsi és elvi természetű volt, hanem közvetlen és konkrét, mind az első világháború előtt, mind azután a kezdeményezett és létrehozott művésztelepeknél. Kivéve

az angol preraffaelita mintára alapozott gödöllői telepet és az ugyancsak más gyökerű hódmezővásárhelyit. Szolnokon nyilvánvaló, hogy az újnak ható és valóban új nagybányai telep adott ösztönző példát a művészek ilyetén való összefogására, vidéki városba vonzására és letelepítésére.

Kecskeméten Iványi Grünwald Béla a nagybányai frakciójaként szervezte a telepet. Korszakunkban Nagybánya egy másik szálon, nevezetesen a főiskolán keresztül fonódott bele a művésztelepek történetébe. Szinyei Merse Pál rektori kinevezésével, a nagybányai festőknek a főiskolai oktatásba való bevonásával, tanaik és gyakorlatuk hatására a főiskolai tanmenetbe iktatták a nyári plein air tanulmányokat. Ezt a képzési gyakorlatot fejlesztette tovább a Lyka Károly által, Nagybánya szellemében kidolgozott, 1921-ben életbe léptetett szervezeti és oktatási reform, amely rendszeresítette a „harmadik trimesztert", az alkalmi nyári főiskolai művésztelepek intézményét. A két állandó főiskolai művésztelep, a miskolci és kecskeméti mellett nyaranta az ország legkülönbözőbb pontjain: Pécsett, Jászapátiban, Parádon, Gyöngyösön, Tatán, Jobbágyiban, Szentjakabon, Bicskén, Mátrafüreden, Csurgón, Sirokon, Makón, Mohácson, Kőszegen, Sasváron, Sárospatakon, Vácott, Sopronban, Nyíregyházán, Celldömölkön, Balatonarácson stb. és Budapesten az Epreskertben működött „. . . ellenőrzését vállaló főiskolai tanár erkölcsi és anyagi felelőssége mellett", egy vagy több alkalommal diákművésztelep. Az „egységes művészeti kultúra" megteremtését és „ennek a kultúrának az ország minden részébe való kiáradását" célul tűző reform ideológiai programját művész- és közönségnevelési célzattal fogalmazta meg a rendkívüli tanfolyamokra vonatkozó szabályrendelet. „Ezek (a művésztelepek) célja: a művészfiatalság iskolai nevelését kiegészitendő a tájkép és plein air-festés bővebb alkalmát megadni és ezen kívül: közvetlen összeköttetésbe hozva a növendékeket a magyar vidékkel, a magyar tájjal és a magyar élettel, amelyeket művészetükben majdan feldolgozniok s kifejezniök kell, magasabb művészi kifejlődésüket előmozdítani. Másrészt pedig ezáltal ezen telepek a magyar vidék művészi kultúrájának fejlesztését is szolgálják." Megjegyzendő, hogy a főiskolai évkönyvekben egy harmadik szempontot is említettek a művésztelepekkel kapcsolatban, mégpedig a hallgatók egészségi állapotának javítását, a diáknyomor enyhítését, az „. . . egyes városok, helységek vagy magánosok vendégszerető áldozatkészsége folytán. . ."

Bár a főiskolai nyári telepek csak a művésznövendékek kisebb-nagyobb csoportjának önkéntes és időleges alakulatai voltak, mégis több állandósult, és a magyar művészet történetében azóta számon tartott művésztelep csíráját hordozták magukban. Ez egyáltalán nem véletlen. Lényegében a főiskola, és közvetve a decentralizációra törekvő kultúrpolitika az egész tanulóifjúságot a művésztelepek irányába, a vidéken folytatandó munka felé orientálta, a művésztelepi munkában jelölve meg a felnövekvő magyar művészek — politikai szempontból is értékes — feladatát, egyúttal rávezette őket egy szociális szempontból a budapestinél nagyobb reményekre jogosító életmód vállalására. Az élet azonban rácáfolt erre. Csak Nagybánya és Szolnok esetében olvashatunk arról, hogy a város polgárai számottevő mecenaturát gyakoroltak, s a polgári otthonok — sőt Nagybányán még a munkáslakások — falain is megjelentek a helyi festők képei. E tekintetben hiányos a szakirodalom, mert egyik művésztelepi városban sem vizsgálták még meg, hogy valójában hogyan éltek együtt a festők és a városi polgárok. A szentendreiek alig kamatoztattak valamit a városiakból, a város lakói pedig — kevés kivétellel — csak a havi lakbéreket a festők ottlétéből. Abban tehát, hogy a kulturális bázisképzés, a vidéki központok kialakítása a helyi anyagi források bő csatornáit nyitja meg a művészetmecenatura céljaira, s hogy a helyi közönség művészetértővé válik, csalódni kellett.

Ennél magasabb szempontok azonban változatlanul érvényesültek a decentralizációt célul kitűző kultúrpolitikában. A főváros-központúságot politikai szempontból átkosnak tartották. A forradalmi múltú, „vörös" Budapest ellensúlyozását remélték a helyi központok megerősödésétől. „A Károlyi-kormány radikalizmusa és a szocializmus sem tudott volna éppen a lelkekben annyira tért hódítani, ha önálló vidéki kulturális gócpontokban a fővárosban szükségképpen kiterjedt gondolkodásnak egyensúlya lett volna." A politikai felismerésből leszűrt cél mögött történeti szükségszerűség hatott. A monarchia idején Budapesten kívül a fővárostól távol eső olyan városokban virult a kulturális élet, amelyeket a trianoni békeszerződés más államoknak ítélt. A köztes városok kulturális életének pangásából fakadó hiány ekkor mutatkozott meg igazán. E pangás megszüntetésére irányuló tervek között vidéki egyetemek alapítását, fejlesztését és művésztelepek létesítését egyformán megtaláljuk.

Visszatérve a szó szoros értelmében vett szakmai kérdésre, a művésztelepi mozgalomnak — mert nevezhetjük így — a harmadik nagybányai vonatkozásáról is szót kell ejtenünk. Nagybányának a húszas években — bár neve fogalomként íródott a köztudatba — megcsappant a művészeti jelentősége, vonzereje. Legkiemelkedőbb művésztanárai eltávoztak, meghaltak. Amikor a közben a főiskolán rendes tanárként dolgozó Réti István közreműködésével, amolyan képzőművészeti iskolaként — s éppen a főiskolai diákság továbbképzését szolgálandó — 1927-ben újjászervezték a Nagybányára járást, Nagybánya forgalma nem lendült fel. A figyelem — elsősorban a diákság és a kezdő művészek általános pénztelensége miatt, ami a válság éveiben csak súlyosbodott — az anyagi vonatkozásban kedvezőbb, olcsóbb, könnyebben elérhető helységek, mint például Szentendre felé fordult. Mindehhez hozzájárult, hogy Nagybánya Románia része lett. Az odautazás így több utánajárást igényelt, bár meg kell említenünk, hogy a hatóságok egyik oldalról sem gördítettek akadályokat a kiutazni és ott dolgozni szándékozók elé.

SZOLNOK

A századfordulóra gazdaságában felvirágzott alföldi megyeszékhelyen, Szolnokon jelentős művészeti előzmények, s néhány évvel a nagybányai művésztelep létrejötte után került sor arra, hogy az ott megfordult, több-kevesebb rendszerességgel dolgozó művészek, név szerint Bihari Sándor, Boruth Andor, Fényes Adolf, Hegedűs László, Katona Nándor, Kernstok Károly, Mednyánszky László, Mihalik Dániel, Olgyay Ferenc, Pongrácz Károly, Szlányi Lajos és Vaszary János kérelmet szerkesztettek és nyújtottak be Wlassics Gyula kultuszminiszternek művésztelep alapítására. Kérelmüket kedvezően fogadták, s elnyerték hozzá az állam, a vármegye és a város támogatását is. A tervből példátlan gyorsasággal lett valóság: 1899-ben kelt a kérelem, 1901-ben létrehozták a telep társadalmi bázisát, a Szolnoki Művészeti Egyesületet, 1902. június 29-én pedig már a művészek rendelkezésére bocsátották az egykori szolnoki vár területén Gyalus László tervei szerint felépített két művészházat tizenkét műteremmel és lakással. Lyka Károly sajátos kultúrpolitikai és szerencsés személyi konstellációnak tulajdonította, hogy ilyen hamar és zökkenőmentesen jött létre a nem csekély társadalmi összefogást és anyagi befektetést igénylő tizenkét műtermes telep. Egyrészt arra mutatott rá, hogy a „művészek önerejéből, külső beavatkozás nélkül" alapított nagybányai telepnek kívánt a „Közoktatásügyi Minisztérium Művészeti Szakosztálya versenytársat támasztani", másrészt, hogy a szolnoki művésztelep ügye „családi becsvágy tárgya lett" a Jász-Nagykun-Szolnok vármegye főispáni székébe 1899-ben beiktatott Lippich Gusztáv és a minisztérium művészeti szakosztályának főnöke, K. Lippich Elek rokonsága révén.

A telep működésében nagyfokú nyitottság érvényesült: az első évektől kezdődően fogadtak vendégművészeket, és súlyt helyeztek arra, hogy fiatalokat is bevonjanak a munkába. Részükre Fényes Adolf, Szlányi Lajos és Zombory Lajos vezetésével nyári tanfolyamokat szerveztek. 1905-ben Kohner Adolf, Újszász művészetkedvelő birtokosa, az egyesület elnöke e munka támogatására ösztöndíjat alapított, majd a kultuszminiszter hozzájárulásával továbbfejlesztett nyári kurzusokra főiskolai növendékeket hívtak meg. Az első világháború alatt előbb a gazdasági nehézségek, majd a fiatalok körében bekövetkezett személyi veszteségek hatására csökkent a telep aktivitása. A Tanácsköztársaság idején Fényes Adolf és Szlányi Lajos kezdeményezte a nyári tanfolyamok újjászervezését. Veszteségeiket tetézte, hogy Szolnok a Tanácsköztársaság védelmi harcaiban frontvárossá lett, és a román intervenciós csapatok ágyúzása súlyosan megrongálta a telep épületeit.

Korszakunk kezdetén a művésztelepet reménytelen helyzetéből a város és Kohner Adolf áldozatkészsége húzta ki. A munka beindulását az 1924-ben helyben, majd 1927-ben, a telep *23*
negyedszázados jubileumára rendezett helyi és fővárosi, műcsarnoki kiállítás dokumentálta. Országos szintű rendezvényekkel ünnepelték a szolnoki telepet, „mert az első világháború után kialakult új helyzetben Szolnok volt, ill. maradt a legrégebben fennálló, s kitűzött elvei szerint is jellegzetes magyar művészet kifejlesztésére és megvalósítására törekvő művészeti központunk". A jubileum a szakmai közvélemény kialakítása szempontjából két vonatkozásban is jelentős volt: egyrészt Pettenkoffen

szolnoki tevékenységétől kezdődően feltárták a város művészeti múltját, a telep közvetett és közvetlen előzményeit, másrészt a szolnoki művészetet mint tipikus magyar tájban és magyar népéletben fogant, azt ábrázoló tősgyökeres magyar művészetként állították be.

A telep tehát szerencsésen túlélte a veszteségeket, és szervezetében megszilárdulva, új elismeréstől övezve virágkorába lépett. Bár az alapítók közül már csak Fényes Adolf, Szlányi Lajos és Zombory Lajos dolgozott, új tagok felvételével az eredetinél nagyobb törzstagságot alakított ki, sok vendéget, még több művésznövendéket fogadott. Aba-Novák Vilmos, Bernáth Aurél is rendszeresen levitte növendékeit 1942-ig. Szolnok érezhetően egyre nagyobb vonzerőt fejtett ki a művészeti életben. A telep festői javarészt kétlakiak, de Chiovini Ferenc, Udvardy Dezső, Révész Péter Pál, Förster Dénes és Pólya Tibor nemcsak idényjelleggel — tavasszal és nyaranta —, hanem állandóan a városban tartózkodott. Állandó jelenlétüknek sok tekintetben hasznát vette a város a várospolitika és fejlesztés esztétikai vonatkozású kérdéseiben, ügyeiben. Mivel a szolnoki telep indulásától kezdve a legjobban szubvencionált művésztelep volt, viszonylag nagyobb hiány és károsodás nélkül vészelte át a világgazdasági válság éveit. 1929-ben a Kultuszminisztérium hat éven át évi 6000 pengő, a város pedig öt éven át évi 2000 pengő szubvenciót szavazott meg az egyesület számára. Egri Mária, a szolnoki művészélet legutóbbi monográfusa által közölt adat, hogy 1927 és 1944 között összesen 37 000 pengőt kapott az egyesület a minisztériumtól s a várostól együttesen. Mégis megszaporodott azoknak az egyéni és társulati megmozdulásoknak a száma, amelyek a város és művészei aktívabb kapcsolatának kiépítését célozták. Tipikus válságjelenségeknek foghatjuk fel a vásárlásokat előmozdító, ezekben az években bevezetett karácsonyi kiállítások sorát, a több fővárosi egyesület mintájára elindított tárgysorsjáték akciót, az 1933-ban szervezett kerti ünnepséget. Ez utóbbi bevételeit a telep tatarozására fordították. 1933-ban állandó kiállítási termet nyitott az egyesület, ahol a régóta bevezetett telepi tárlatok mellett egyéni kiállításokat rendeztek. Ugyancsak ezek az évek lendítették fel a népművelési munkát: művészettörténészek és művészek több-kevesebb rendszerességgel előadásokat tartottak, terjesztve a művészetismeret csíráit s ébren tartva a művészek iránti érdeklődést. Ebben nagy segítséget nyújtott a helyi sajtó, a Szolnoki Irodalmi Kurir, mely rendszeresen közölt cikkeiben valóságos krónikáját adta a telepnek. Ezen túl elvi kérdések tisztázását is elősegítette. A művészeti termés nem csappant meg a válságos években, mi több, egyénenként és összességében is ekkor hozta legjava termését a telep: a Pólya testvérek, Fényes Adolf, Aba-Novák Vilmos, Borbereki Kovács Zoltán, Istókovits Kálmán fémjelezte a szolnokiak legjobb kvalitásait.

1926-ban a Nemzeti Szalon reprezentatív tárlatán mutatkozott be a telepi kollektíva. A sajtó ez alkalommal a „szolnokiság" jellemző ismérveit boncolgatta. A harmincas évek közepétől egyre frekventáltabbá vált a szolnoki telep: Pohárnok Zoltán, Biai Főglein István, Mattioni Eszter, Duray Tibor, Kovács Margit, Gáborjáni Szabó Kálmán, Patay Mihály, Gallé Tibor, Basilides Barna, Bernáth Aurél, Kerényi Jenő, Baranyó Sándor nevével találkozhatunk az annalesek lapjain, s közülük többen is törzstaggá lettek, bár elhelyezési gondokkal küszködtek, mert a helyi művésztársadalom — létszámát tekintve — kinőtte a telep kereteit. 1940-ben a negyvenéves múltat felidézve retrospektíve rendezték az őszi tárlatot, és sor került a telepi házak régóta esedékes tatarozására. A felújítás és korszerűsítés Antal Dezső építész tervei szerint történt. 1941-ben rendezték a jubileumi kiállítást, 1942-ben pedig még egy újabb bemutatót. A háborúban elnéptelenedett telep a harcokban ismét súlyos károkat szenvedett. A legérzékenyebb veszteség az volt, hogy részint megsemmisült, részint elkallódott az egyesület irattára, könyvtára és a szisztematikusan gyűjtött, Kaposvári Gyula szerint kb. 4000 darabot számláló képanyaga. Ez képezte volna az egyesület által tervezett szolnoki képzőművészeti múzeum gyűjteményének alapját.

A művészeti egyesület a felszabadulás után is működött: 1947-ben újjáalakult, első erőfeszítései a telep helyreállítására, a tagság reaktiválására és a telep autonóm jogait ért sérelmek korrigálására irányultak. Működését 1950-ben rendelettel rekesztették be.

KECSKEMÉT

„A magyar századforduló sereghajtó" művésztelepének, a kecskemétinek alapítása is korszakunk előtt történt. 1909-ben kezdték el szervezését a városi „kultúrát és helyi építészetet nagyszabásúvá fejlesztő" polgármester, korábban fővárosi újságszerkesztő, Kada Elek szorgalmazására. Nem ok nélkül nevezte tehát Lyka Károly ezt a telepet városi alapításúnak Szolnok minisztériumi és vármegyei alapítású telepével szemben. A műkerti épületegyüttest, amely eredetileg egy kilenc műtermes bérházból és hat villaszerű művészlakásból állt, Jánszky Béla és Szivessy Tibor tervezte, 1910-ben kezdték el építeni, és 1912-ben adták át a művészeknek. A telep mellett Jánszky Béla felügyeletével kerámiaműhely, Falus Elek vezetésével pedig szőnyegszövőműhely működött.

A Tanácsköztársaság leverése után a Héjjas-féle ellenforradalmi csapatok veszélyeztetése miatt többen elhagyták a telepet. Hónapokba tellett, amíg korszakunk kezdetén újra benépesült, és megteremtődtek a munka feltételei. A visszatelepülésnek és a munka beindításának legfőbb akadálya az volt, hogy a villákat szükséglakásoknak használta a város. A hat házból háromban még 1925-ben is lakásnélküliek laktak. A művésztelepet 1920-ban szerezte meg a főiskola, és adta vissza eredeti rendeltetésének, a tanítási reform jegyében ott rendezve be egyik állandó művésztelepét az államtól indulásra kapott 10 000 korona szubvenció felhasználásával. Vezetésével Révész Imrét bízták meg, mellette Galánthay Fekete Béla dolgozott. 1920-tól kezdve 1932-ig nyaranta e telep adott otthont a főiskolai ifjúság 10—20 fős, néha ennél nagyobb csoportjának. Korrigáló tanárként Juszkó Béla, Bosznay István, Papp Emil, Csuk Jenő, Turi Gyula neve szerepel egy felsorolásban.

A tanítványok 1921-ben rendezték első kiállításukat a telepen, Hagyik István, Tóth Lajos, Csillag József, Balázs Sándor, Benyovszky István részvételével. 1924 őszén a helyi múzeumban és az Ernst Múzeumban újfent kiállításon szerepeltek. Nikolszki Jenő, Matykó Sándor, Parobek Lajos, Korda Vince, Boldizsár István neve fordul elő a kiállítók között. Ezután gyors egymásutánban újabb kiállítások következtek: 1925-ben mutatták be munkáikat a városiaknak, ezt követően szerepeltek a régi Műcsarnokban, a művésztelepeken dolgozó növendékek alkotásaiból rendezett tárlaton. 1926-ban a Nemzeti Szalonnal és a Céhbeliekkel együtt reprezentatív tárlatot nyitottak Kecskeméten. A katalógus szerint ez volt a telepiek első együttműködése más szervezetekkel. A legmeglepőbb, hogy a helyiek Kecskeméti Képzőművészek Társasága néven tüntették fel magukat. Név szerint Benyovszky István, Csallóközi Farkas Lőrinc, Dukai Takács Jenő, Érchegyi Irén, Hagyik István, Mányi Czizmazia Kálmán, Nikolski Jenő, Prohászka József, Révész Imre, Steller Gizella és Tóth Lajos voltak a tagjai. Valójában azonban csak tervezték a társaság létrehozását. Így írtak céljaikról: „egyrészt a városunk műpártoló, művásárló, a képzőművészet iránt érdeklődő közösségét, másrészt a Művésztelep lakóit s a kecskeméti többi művészeket ... egyesíteni". „Az egyesület célja a műízlés nemesítése, a műpártolás fejlesztése, a magyar képzőművészet, a Kecskeméti Művésztelep szellemi és anyagi ügyeinek felkarolása, támogatása bizonyos mértékben egységes tervek szerint; műtárgyak vásárlása, a tagok között való kisorsolása, kiállítások rendezése; fiatal tehetségek anyagi támogatása, jutalmazása, mindezeken kívül célja továbbá a város szépítésére, csinosítására, a virág, s általában a növénykultuszra vonatkozó minden kérdés felkarolása." Általánosságai ellenére sajátos észjárásra, jó értelmű lokálpatriotizmusra vall a program a képzőművészeti kultúra és a környezetesztétika, szépítés összevonásával.

A társaság hivatalos megalakulásáról, további működéséről nem tudunk. 1926-ban viszont Műpártoló Egyesületet alapítottak — hogy a társaság mellett vagy helyett, arra nem derül fény. Ez az egyesület 1928-ban részt vett a Képzőművészek Vidéki Szövetsége által szervezett kiállításon a Nemzeti Szalonban. Telepy Katalin a kecskeméti művészélet résztvevőinek, szereplőinek a számát száznál többre becsüli. Az eddig említetteken kívül egyebek között Csáky József, Visky János, Rimanóczy Géza, Mátis Kálmán, Harczi István, Benedek Jenő dolgozott Révésszel, ill. Kecskeméten.

A húszas évek második felében és végén a kezdeti lendület alábbszállt: a kecskemétiek kimutathatóan csak az 1929. évi városközi kiállításon mutatkoztak. A telep életében visszafejlődés volt tapasztalható. Fenntartása költségeit — mint tudjuk — a város, működésének anyagi fedezetét a főiskola biztosította. A város anyagi támogatásából még futotta a házak 1926. évi tatarozására, de a főiskola pénze elfogyott. Az 1930—1931. tanévben arról értesülhetünk, hogy „fedezeti okokból nem lehetett a telepet tartani". Az

1931—1932. tanévben pedig „a főiskola dologi javainak csökkenése" miatt végrehajtott kényszerintézkedések között a kecskeméti művésztelepet 1932. január végével megszüntették. Révész Imre vezető tanár nyugalomba vonult, üresen maradt helyét nem töltötték be. A főiskola vezetése levélben köszönte meg a városnak, hogy tizenkét évig átengedte a telep épületeit ingyenes használatra. Révész a negyvenes évek elejéig lakott még a telepen, s Telepy Katalin szerint 1936-ig még jártak oda növendékek. 1936-ban újsághirdetéssel toborozták a festőket. Redő Ferenc, Rozs János, Rozsda Endre, Vörös Rozália, Schäffer Arthur, Bartha Lajos, Csupor László neve szerepel a harmincas évek második felében Kecskeméten dolgozó művészek — nyilván hiányos — névsorában. Goór Imre a Forrásban megjelent visszaemlékezésében Konecsni György, Szabó Vladimir, Varga Nándor Lajos, Kiss Zoltán, Tóth János, Kiss János, Miklóssy Gábor, Koszta József, Szilágyi Margit nevét említi még a húszas és harmincas évekből. A telep végnapjairól Goór így ír: „Szárnyaszegetté vált a kecskeméti Révész-iskola a második világháború közelségéből adódó művészeti céltalanság miatt is. A tanítványok egyenként hagyták el lemondásaik és áldozataik színterét; ...az elhivatottabbak: Mátis és Prohászka József a tanításban, illetve a képcsarnoki festőmunkában talált újabb önmagára. Révész megöregedvén, a kecskeméti kiürítést követően előbb Budapestre, majd szülőhelyére, Nagyszőlősre költözött ..."

A kecskeméti művésztelep története hosszabb szünet után az ötvenes évek végén folytatódott: a Képzőművészeti Alap alkotóházaként támadt fel újra.

HÓDMEZŐVÁSÁRHELY

Hódmezővásárhelyt több mint huszonöt éves múltra visszatekintő előzmények — köztük az 1907-ben életre hívott Hódmezővásárhelyi Képzőművészeti Egyesület — után alapítottak újabb művészeti egyesületet 1926-ban. A hódmezővásárhelyi Művészek Majolika és Agyagipari Telepe 1911—1912 telén jött létre betéti társaság cégformában, Smurák József aradi műépítész technikai vezetésével. A telep 1924-ig a művészek tulajdonában volt, akkor Bartha Károly pesti gyáros és műgyűjtő átszervezésében részvénytársasággá alakították. Az üzem alapítói között találjuk Kallós Edét, Endre Bélát, Tornyai Jánost, Rubletzky Gézát, Pásztor Jánost és Weisz Mihályt; az előzőek művészeti vezetői, tervezői, Weisz pedig gazdasági ügyvivője volt a manufaktúrának. Kezdetben a közönséges folyóedénygyártás mellett készítették a díszedényeket, 1926-tól viszont elhagyták a folyóedénygyártást, a népi formakincset felhasználó, de egyéni tervezésű díszedénygyártással foglalkoztak. 1920-ban Smurák tervei szerint bevezették a cserépkályhagyártást.

A műhely a világháború alatt nem működött, a húszas évek elején komoly gazdasági gondokkal küszködött. Új gyártmányok bevezetése és részvénytársasággá alakítása mentette meg a művészek e páratlannak mondható vállalkozását a csődtől. 1927-ig Smurák József vezette a gyárat, akkor Krupinszky László keramikus lépett a helyébe. 1928-ig, haláláig Endre Béla volt a telep, de az egész hódmezővásárhelyi művészvilág összefogója, szellemi irányítója; a manufaktúra díszedényei formaparkjának jelentős részét ő alkotta. 1930-ban Vértes Ágoston békéscsabai téglagyáros lett az üzem főrészvényese. Átszervezésében megnőtt a technikai színvonal, a manufaktúrából jól működő kisüzem lett. 1932-ben kezdtek el épületkerámia gyártásával foglalkozni. Új tervezőkön kívül Ohmann Béla, Tóth Gyula, Fülöp Elemér szobrászokat, Szabó Pál, Szépvölgyi János keramikusokat is bevonták a munkába. 1944 végéig folyt a termelés, a világháború alatt fokozódó konjunktúra még lendületet is adott neki. A háború azonban tönkretette az üzemet. 1945—1947 között még Vértes keze alatt halódott, aki ekkor eladta, 1949-ben végleg felszámolták és törölték a cégjegyzékből.

A korábban kialakult egyesület meglehetősen szétzilálódott, alapítói szétszóródtak az országban: Rudnay már 1908-ban, Pásztor 1910-ben elment a városból, Tornyai 1912-ben mártélyi magányába vonult, 1913-ban kilépett az agyagipari telepből is. Ugyanezt tette 1912-ben Rubletzky. Kiss Lajos néprajzkutató Nyíregyházára, Darvassy István Kecskemétre költözött, Kallós Ede Pestre. Ő ugyan nem szakított a helyben maradottakkal, a fővárosban képviselte a majolikatelepet, beszervezte tagjának Lukács Györgyöt és Nemes Marcellt, később pedig Bartha Károlyt, a telep átszervezőjét. Igazán tevékeny munkát a helyben maradottak, az egész helyi képzőművészeti közélet szellemi irányítója és

szervezője, Endre Béla, valamint Várady Gyula fejtettek ki. A város a két világháború között is vonzotta a művészeket. 1922—1926 között Rudnay Gyula nyaranta rendszeresen főiskolai hallgatókat hozott Hódmezővásárhelyre és Mártélyra; közöttük volt Barcsay Jenő és Kántor Andor is.

1926-ban Tornyai János, Rudnay Gyula, Darvassy István, Kallós Ede, Pásztor János és Barkász Lajos részvételével újabb szervezkedés indult meg: megalapították a Hódmezővásárhelyi Művészeti Társaságot. Programadó kommünikéjüket a Magyar Művészet közölte. Céljukat egyszerűen fogalmazták meg: „. . . előmozdítani azt a törekvést, hogy a Budapestre centralizált művészet decentralizáltassék." Erre alkalmas helynek ítélték Hódmezővásárhelyt és környékét. Kiállítási tevékenységüket a környező városokba, Szegedre, Makóra, Szentesre és Orosházára is ki kívánták terjeszteni. „Hogy ezeket a terveinket keresztülvihessük, megalakítottuk a mi kis társaságunkat, amelyet idővel érdemes és hivatott emberekkel gyarapítani óhajtunk. Évenként két városban a felsoroltak közül kiállítást fogunk rendezni. A kiállítások alatt és azon kívül is, állandó összeköttetést óhajtunk teremteni a műpártoló közönséggel. Ismeretterjesztő előadásokkal a művészet iránti érdeklődést állandóan a felszínen akarjuk tartani, amennyiben körülményeink megengedik, magunk is és tanítványokkal is dolgozni akarunk azokon a helyeken, amelyek művészetünk továbbfejlesztésére gazdag motívumokat nyújtanak."

A társaság első fellépése egy helyi kiállítás volt, amely erkölcsi és anyagi tekintetben is sikeresnek bizonyult. Biztató perspektívát ígért, hogy még ugyanabban az évben létrejött támogató egyesületük, a Vásárhelyi Művészek Barátainak Egyesülete. Ez a társadalmi egyesülés azonosította magát a művészek törekvéseivel, képzőművészetcentrikus kulturális programot hirdetett meg: a művészek támogatása, művésztelep létesítése, művészhallgatók nyári fogadása és foglalkoztatása mellett a nép- és iparművészet istápolását, a helyi néprajzi múzeum ügyének végleges rendezését, vásárhelyi képzőművészeti gyűjtemény megalapítását.

A két szervezet a biztató kezdet után, a várakozással ellentétben nem fejtett ki számottevő tevékenységet: az alapításukról való híradáson túl csak 1929-ben találkozhatunk egy általuk rendezett helyi kiállítás hírével az országos sajtóban. Kibontakozásuk elmaradásának okait nem ismerjük. Valószínű, hogy sem a város, sem pedig annak műpártoló polgárai nem képviseltek olyan anyagi potenciát, hogy folyamatosan hathatós támogatásban tudták volna részesíteni a szervezetet. Közrejátszott ebben az is, hogy Endre Béla 1928-ban meghalt. Személyében megszűnt létezni az a helyben működő, nagy kultúrájú és jó szervezési készségű művészember, aki a szervezet tagjai között fennálló laza szálakat összefoghatta volna.

A harmincas években Hódmezővásárhelyre ment művészek; Almási Gyula Béla, Boross Géza, Erdős János, Frank Frigyes, Füstös Zoltán, Kamotsay István, Kohán György, Kurucz D. István, Szabó Iván, az átmenetileg ott dolgozók — Vén Emil, Iványi Grünwald Béla, Szőnyi István, Kmetty János, Istókovits Kálmán, Telcs Ede, Nagy Árpád — már nem ismerték a társaságot; szervezeti kötelék nélkül éltek a városban, és az 1933-ban létrehozott Tornyai Társaság felé orientálódtak. Ez a jobbára — nevét megcáfolva — irodalmi érdeklődésű közművelődési egyesület foglalkozott a helyi képzőművészet ügyeivel egészen 1945-ig, amikor megalakult az Írók és Művészek Szabad Szakszervezetének helyi sejtje. A Tornyai Társaság, amelynek titkára 1938-ig Galyasi Miklós, ettől az évtől kezdve pedig Erdős János volt, 1934-től művésztelep létesítésével foglalkozott, hogy milyen sikerrel, nem tudjuk pontosan. Galyasi Miklós egyik visszaemlékezésében Tisza melletti faházakról szól, ahol művészek dolgoztak volna, Almási Gyula Béla viszont azt a kijelentést tette, hogy 1953-ig gyakorlatilag nem volt művésztelep a városban. A korszakban végig dolgozott viszont a kerámiatelep. Szinte valamennyi országos és külföldön rendezett reprezentatív iparművészeti kiállításon képviseltette magát a magyar népi iparművészet egyik legjelentősebb műhelyeként. Sikereit bizonyítja, hogy 1929-ben Barcelonában, 1930-ban Antwerpenben, 1935-ben Brüsszelben, 1937-ben Párizsban díjazták művészi igényű alkotásait.

Korszakunkat megelőzően a Borsod-Miskolci Közművelődési és Múzeum Egyesület Balogh Bertalan főtitkár ambiciózus vezetésével foglalkozott a képzőművészettel. Ezen egyesület munkája három nagyobb szabású kiállításban érte el tetőfokát: 1899-ben a Nemzeti Szalon bemutatójában, 1906- és 1911-ben pedig a felvidéki városokban végigvitt vándorkiállításban.

A miskolci művésztelep és a vele kortárs képzőművészeti közélet ezektől az előzményektől függetlenül indult. Kezdetei 1919-re nyúlnak vissza. Zsadányi Guidó, a miskolci képzőművészet kultúrhistorikusa így ír erről: „... 1919-ben helyi művészek megalapították a miskolci művésztelepet és szabadiskolát is létesítettek. Ez a szabadiskola azonban helyi korlátai és nehézségei miatt nem tudott nagyobb népszerűségre szert tenni és ezért a 20-as évek elején a művésztelepet átvette a Képzőművészeti Főiskola és nyári telepként működtette 1949-ig." A teleppel kapcsolatban a városnak nem voltak elképzelései — vagy ha igen, nem váltak be, mert másutt azt olvashatjuk, hogy „... máig sem tudni, hogy mi indította a város vezetőit arra, hogy a művésztelepet létrehozzák..." A főiskola választása tehát, hogy ti. Miskolcon állandó művésztelepet létesített, helyi kezdeményezésen alapult. A Kéve könyve szerint „... néhány odavaló festő már foglalkozott növendékek nevelésével. Megfelelő helyiség is volt: a város szélén, elvadult, festői kertben üresen álló szanatórium." 1920-ban Benkhard Ágost főiskolai tanár 12 növendékkel szállt ki s dolgozott — Lyka Károly figyelmétől kísérve s a minisztérium csekély anyagi támogatását élvezve. Az első év biztatóan indult: a minisztérium megvásárolta az épületet művésztelep céljaira. A telep egyik részlegeként iparművészeti osztály létesítését tervezték Muhits Sándor tanár irányításával. A kerámiarészleg a helyi agyagárugyár nyersanyagbázisán foglalkozott a rozsnyói, telkibányai kerámiaművészetnek és a holicsi gyár technológiájának és típusainak felújításával. A textil- és a szőnyegosztály a mezőkövesdi matyó hímzés „regenerálásával" és a keleti szőnyegszövő technika népies honosításával kívánt foglalkozni. Tervük késedelmet szenvedett, mert 1921—1922-ben a telep tanhelyiségeiben lakó idegeneket még nem tudták kitelepíteni, emiatt mind a kerámia, mind pedig a textil szakágakban kísérleti és előkészítő tanulmányokat végeztek — a hallgatók bevonása nélkül. Ugyanakkor a kisebb felszerelési igénnyel dolgozó Benkhard már 26, 1924—1925-ben pedig 25 hallgatót fogadott. A telepi növendékek munkáikkal részt vettek a főiskola 1923. és 1924. évi, Ernst Múzeumban rendezett kiállításán, 1925-ben pedig a kifejezetten a művésztelepek munkájáról tájékoztató főiskolai kiállításon a régi Műcsarnokban. Ezt megelőzően a kecskemétiek és a miskolciak is működésük városában állítottak ki. Ugyanebben az évben az Országos Magyar Iparművészeti Társulat jubileumi kiállításán szerepeltek a miskolciak, Muhits Sándorral az élen. A város csekély mértékben támogatta a telepet. A főiskola évkönyve legalábbis arról ír, hogy a miskolci telep vonzerejét „nemcsak a környék szépsége, hanem a város megértő támogatása, kulturális színvonala" is fokozza. Dr. Hodobay Sándor polgármester esetenként — a menzaköltségek fedezésére — pénzt juttatott a művészifjúságnak. Ez annál is nagyobb szó, mivel saját városi kultúregyesületüknek, a Lévay József Közművelődési Egyesületnek évi 600 pengő költségvetési összeget biztosítottak. A telep támogatása, bármilyen kis mértékű is volt, egybevágott a főiskola és a kultúrpolitika művészeti és gazdasági elképzeléseivel. „A mai rossz viszonyok között a főiskolának nincs pénze arra, hogy művésztelepeket létesítsen, tehát megragad minden alkalmat, ahol érdeklődés és lehetőség mutatkozik, hogy növendékeinek egy-egy csoportját a nyári hónapokra vidéken elhelyezze."

A telepet a Kéve a városnál hatékonyabban vette pártfogásba — egyesületi célkitűzései szellemében. 1924-ben ösztöndíjat adományozott Döbröczöni Kálmánnak, Rozgonyi Lászlónak és Bánáti Schwerák Józsefnek. Az 1926-ban rendezett tárlaton szerepeltette a telepieket. Ugyanakkor, ugyancsak a telepi növendékek bevonásával rendezte meg Miskolcon első vidéki kiállítását. Három ösztöndíjat szavaztak meg a városban dolgozó főiskolásoknak. Ezeket Friml Géza, Bánáti Schwerák József és Döbröczöni Kálmán kapta. Benkhard és Muhits egyébként tagja volt a Kévének. Ettől kezdve gyakran vettek részt telepi hallgatók a Kéve kiállításain, például 1929-ben is. Muhits ekkor 40 darabos kollekcióval szerepelt, mellette olyan fiatalok, mint B. Schwerák József, Barzó Endre, Basilides Barna, Ecsődi Ákos, Friml Géza, Paizs-Goebel Jenő, Say Géza állítottak ki. Valamennyien a telepen dolgoztak. A főiskola

Miskolcra ún. „műterem ösztöndíjjal" is küldött növendékeket. Ezzel teljes évre szóló beutalót nyertek, ingyenes lakás- és fűtés-, világításkedvezménnyel.

1926-ban külön művészeti szervezet alakult Miskolci Művészek Társasága néven. Bemutatkozó kiállításukat novemberben rendezték a zenepalotában. A társaság elég szoros kapcsolatban állt a művészteleppel: vele együtt telepiek is szerepeltek a kiállításon. Kellő adatok hiányában nem lehet megítélni, hogy széthúzás vagy összefogás vezette-e az egyesületalakításban a művészeket, mert ettől kezdve három kristályosodási pontja lett a miskolci művészeti közéletnek, s lényegesnek tartották a hovatartozás szerinti adminisztratív megkülönböztetést. Ez abból derül ki, hogy 1929-ben Miskolc városközi kiállítást fogadott, illetve rendezett. A városiak egyik része a Lévay József Egyesületnek a húszas évek eleje óta működő Képzőművészeti Szakosztálya meghívottjaiként és tagjaként állított ki. Meghivottak voltak: K. Haller Stefánia, Hradik Alajos és Vilmos, Jelenffy Lajos, Kolár Nándorné, P. Ertl Livia, Kmetty János és Sassy Attila; tagok: Balogh József, Bartus Ödön, Kiss Lajos, Madáchy István, Nyitray Dániel, Petrányi Miklós, Szontagh Tibor. Másik részük a Miskolci Művészek Társasága tagjaiból állt: Barzó Ede, Benkhard Ágost, özv. Bizony Ákosné, Burány Nándor, Döbröczöni Kálmán, Dudosits Jenő, Friml Géza, Hámor Ilona, Hollaender Béláné, Meilinger Dezső, Palóczai Horváth Margit, Say Géza, Sárkány Lóránd, Szabó Ferenc, Szeiler Károly.

A társaság további működéséről nincs értesülésünk. Valószínű, hogy nem volt számottevő. Ellenkező esetben a már előbb idézett Zsadányi nem írta volna, hogy „volt Miskolcnak művészete 1920 és 1944 között is, azonban ez a művészet néhány felkapott festő, akik nem is tartoztak talán a legjobbak közé, szerepeltetéséből, külföldi tanulmányútjaiból állt". Egy másik cikkben Tóth Pál meg is nevezi, hogy kik voltak a Miskolcon divatos festők: Benkhard Ágost, Döbröczöni Kálmán, Burány Nándor, legfőképpen pedig Meilinger Dezső.

A telep épületei időközben életveszélyessé váltak, de 1930-ban fedezethiány miatt nem tudták a szükséges javítási munkákat elvégezni. Valószínű azonban, hogy megtörtént a javítás, mert a kecskeméti telep megszűntével Miskolc maradt az egyedüli főiskolai művésztelep. Látogatottsága pedig nőtt: a harmincas években átlagosan évi harminc-negyven fő között mozgott. A város támogatása sem szűnt meg. A főiskola tárgyilagos beszámolóiban a város rendszerint 1000 pengős, „szegénysorsúaknak" szánt adománnyal szerepelt. 1940-ben kiállításukról értesülünk, ahol Burghardt mellett Balogh András és Csabai Kálmán növendékek szerepeltek. 1941-ben ugyancsak tárlatuk volt — a kultuszminiszter itt két képet vásárolt. A telepen a tanulók mellett számottevő felnőtt művész dolgozott, nyilván nem főiskolai beutalóval. Ennek ellenére Say Géza miskolci festő és minisztériumi tanácsos teljesen hivatalos jellegűnek nevezi a művésztelepet, ahol a főiskolán folyó oktatás szerves kiegészítéseként dolgoznak a növendékek: „E telep elindításakor a művészeti decentralizálás gondolatát szolgálta és lényegét az iparművészeti műhelyek alkották." De az iparművészeti műhelyek az idő folyamán elsorvadtak, így alakult át kizárólag képzőművészeti nyári teleppé. „Szellemi megalapozottsága kielégítő volt, a külső körülmények azonban átszervezést igényelnek" — az épületek elavultak és túlontúl bent vannak a városban.

A miskolci művésztelep egészen 1949-ig főiskolai telepként működött, művészeti teljesítményét a magyar művészet fejlődése szempontjából ez határozta meg.

SZENTENDRE

Szentendrén a művésztelep alapításában nem volt különösebb szerepe a város hézagos képzőművészeti múltjának. Nem volt kontinuitás Ferenczy Károly és Fényes Adolf ottani korábbi tevékenysége és a húszas évek fejleményei között, csak működésük emléke ambicionálta kései utódaikat. Magától értetődően annak sem volt befolyása a telep alapítására, hogy a Tanácsköztársaság idején a Művészeti és Múzeumi Direktórium támogatására Nagy Balogh Jánosnak, Bálint Rezsőnek és Erdei Viktornak a helyi munkástanács engedélyezte a letelepülést, és részükre lakást biztosított. Bálint Rezső legjobb tudomásunk szerint évtizedekig élt elvonult magányban Izbégen, Erdei Viktor ottlétéről pedig a húszas évek közepéről értesülhetünk.

A művésztelep létesítésének ötlete a nagybányai neósok egyik vezető művészétől, Boromisza Tibortól származik, aki a húszas évek közepén Szentendrén élt. 1925-ben rajta kívül Erdei Viktort, Kubinyi Bertalant, Egry Józsefet, Tipary Dezsőt, Sárospataky Bálintot, valamint az 1921-től a városban lakó Szamosi Soós Vilmost sorolta fel az Újság egyik száma mint a városban dolgozó és egy laza szerkezetű festőkolónia magját képező művészeket. Boromisza Tibor Ferenczy Károly nyomdokait követve és nagybányai ízeket kutatva jött Szentendrére, s úgy nyilatkozott, hogy Szentendrén „minden Nagybányára emlékeztet, ... közös vágyunk, hogy Szentendrén kiépítsük a Nagybányáról elszakadt művészkolóniát..." Felfedezte a város — a későbbiekben mások által is sokat emlegetett — értékét: „Szentendre különösen alkalmas a munkát szerető festőnek — a szeparációra."

Mégsem az ő általa tervezett, legalábbis elképzelt művésztelep jött létre Szentendrén, s nem a felsorolt művészekkel. Szinte a véletlen művének, hirtelen feltámasztott városatyai becsvágynak tulajdoníthatjuk, hogy dr. Starzsinszky László polgármester 1926-ban Az Est lapok riporterének, Paizs Ödönnek a javaslatára művészeket fogadott a városba, s az éppen üresen álló járványkórház nyomorúságos Pannónia-telepi épületeiben szállást biztosított nekik. A kolonisták — név szerint Bánáti Schwerák József, Bánovszky Miklós, Heintz Henrik, Jeges Ernő, Onódi Béla, Paizs-Goebel Jenő, Pándy Lajos, Rozgonyi László — valamennyien Réti István végzett növendékei voltak, s rendelkeztek már művésztelepi tapasztalatokkal. Velük együtt Glatz Oszkár is a városban dolgozott. A szerény, ám ígéretes kezdet után 1927—1928-ban problematikussá vált a művészek elhelyezése. Néhányuk a városházán, mások magánháznál kaptak férőhelyet, szállást. Az 1928-as év, amely a körülmények kedvezőtlen alakulása miatt a szétzüllés veszélyével fenyegette a csoportosulást, végül biztatóan zárult. A város közbenjárására az OTI jelképes bér, évi 1 pengő fejében átengedte művésztelep céljára az egykori tüdőszanatórium hatalmas parkját és épületeit. Az előbb felsorolt nyolc festő ekkor megalapította a Szentendrei Festők Társaságát, Iványi Grünwald Bélát, aki eddig is nevét adta a telep működéséhez, választva meg elnöknek; társadalmi és művészi kapcsolataik megteremtésére, ill. stabilizálására dr. Starzsinszky Lászlót és dr. Mariay Ödön kultuszminisztériumi tanácsost társelnöknek, a mozgékony Jeges Ernőt pedig titkárnak. Ezt a gyakorlatot, mint mindegyik szervezet, a későbbiekben is folytatták: 1936-ban a város vezetőjét, Pethő Jánost, az új polgármestert választották meg társelnöknek, tiszteletbeli tagoknak Péchyné Rónai Kingát, a város egyik legtekintélyesebb polgárasszonyát, mellesleg festőt, művészeti írókat, mint Kállai Ernőt és Bisztrai Farkas Ferenc műgyűjtőt.

Szentendre Glatz és Iványi támogatása ellenére sem volt főiskolai telep. A kezdő művészek egyszerűen a főiskola bevált és országszerte elfogadott gyakorlata szerint jártak el, neves festőtanárok tekintélyét vették igénybe önálló telepük alapításának megkönnyítéséhez. 1929-ben elfoglalták az OTI-épületeket, s beválasztották a társaságba Barcsay Jenőt. 1929-től kezdődően néhány nyáron át szabadiskolát nyitottak, elsősorban főiskolai növendékek részére. Herman Lipót és a telepiek felváltva korrigáltak. Utaltunk rá, hogy Szentendre festői felfedezésében nagybányai reminiszcenciák is közrejátszottak, a telepieknél pedig a Nagybányáról a főiskola tanrendjébe és képzésébe átvett gyakorlat a napi munka szintjén érvényesült. Az első években rendszeresen festettek „plein air aktot". 1934-ig bezárólag a telep nyitott volt: az elhelyezési lehetőségek függvényében fogadott vendégművészeket. Tornyai János, Mészáros László, Szuly Angéla, Opitz Gyöngyi, Gálffy Lola, Czimra Gyula és még sokan mások tartózkodtak az évtized elején a telepen vagy vettek részt munkájában. A vendégművészek közül többen, például Ilosvai Varga István és Modok Mária letelepedtek a városban, növelve azt a művésztábort, amely a telep körül — részint a telep hírének, részint pedig a városka vonzerejének hatására — a nyári hónapokban kialakult. Nagyobb részük a felszabadulás után lett tagja a telepnek, ill. a társaságnak, mert a harmincas évek folyamán csak a végleges telephely elfoglalásától ott dolgozó Kántor Andort, valamint Deli Antalt vették fel a tagság sorába.

A telep több tagja — Jeges Ernő, Heintz Henrik, Pándy Lajos, Rozgonyi László, Bánáti Schwerák József — római ösztöndíjat kapott, a kurzus hívévé szegődött. Ez szemléleti szakadáshoz vezetett. A szentendrei propriumokkal bíró posztimpresszionista, expresszív konstruktivista festészet a telepiek másik részének művészetében fejlődött ki. Szemléletbeli társaik Kmetty János, Miháltz Pál, Czóbel Béla, Gráber Margit, Perlrott Csaba Vilmos, Szobotka Imre, Fónyi Géza, Ilosvai Varga István stb. a telep falain kívül éltek.

A telepi alkotók a társaság égisze alatt két alkalommal, 1930-ban és 1939-ben állították ki a Nemzeti Szalonban, noha egyénenként, illetve külön-külön más társaságok tagjaként sokszor szerepeltek a nyilvánosság előtt. 1930-ban a telep törzstagságán kívül Apáti Abkarovics Béla, Aznavourian Léon, B. Baranyai Zsuzska, Barta István, Bán Tibor, Brabeczné Wellisch Margit, Czimra Gyula, Fényes Adolf, Herman Lipót, Mattioni Eszter, Iványi Grünwald Béla, Kántor Andor, Kelemen Emil, Kézdi Kovács Elemér, Kirchner Jenő, Korda Béla, Modok Mária, Reiser Ottó József, Sándorné Grósz Mária, Szirmay Anna, Vörös Géza, Weisz Margit szerepeltek a kiállításon. Az 1939. évi jubileumi kiállításon viszont csak a legszűkebb teleptagság, 12 fővel. A telep különösebb propagandát nem fejtett ki. A két katalóguson túl 1939-ben adta ki saját költségén Turcsányi Erzsébet: A Szentendrei Festők Társasága című könyvecskéjét. A helyi polgárság érdeklődésének feltámasztására, jóindulatának megnyerésére már kezdettől fogva rendeztek a városháza tanácstermében kiállításokat. 1926-ban, indulásuk legkezdetén kettőt is. Ezen nyolcukon kívül Glatz Oszkár, Réti István, Förster Dénes és Miklós József is részt vett. A kiállításokat a „klasszikus plein air munkaidény" végére, tehát őszre vagy — vásárlásokat remélve — a karácsonyi ünnepek elé időzítették. Működésük azonban összességében sem váltott ki olyan, anyagiakban is realizálódó érdeklődést a helyi intelligencia körében, amilyenre más telepek bizton számíthattak. Szomorú jellemzője az érdeklődés hiányának, hogy Szentendrén mindössze két gyűjteményecske jött létre, s csak elvétve találni képeket albérletadók vagy a művészekkel barátkozó családok birtokában. A város kezdeti lelkesedése is alábbszállt. Mecenatúrája a válság éveiben annyiban merült ki, hogy két művésznek festmények ellenében ínségmunkabért juttatott. A későbbiek folyamán pedig többször is szóba hozták a telep felszámolásának ügyét; helyén szabadtéri mozi, strand építését tervezték. A helyi egyház sem bizonyult jobb mecénásnak. 1934-ben ugyan a szentendrei plébános — felismerve a lehetőséget, hogy több monumentalista munkában, egyházfestésben járatos festő van a telepen — felkérte Heintz Henriket, Onódi Bélát, Pándy Lajost és Jeges Ernőt falképek festésére a várdombi, középkori eredetű plébániatemplom szentélyébe, de e munka megfelelő anyagi rendezése elmaradt. Ezek a körülmények nagyban hozzájárultak ahhoz, hogy a szentendrei festők kétlaki életvitelt alakították ki: Szentendre csendes, elmélyedt munkálkodásuk színtere, míg Budapest érvényesülésük városa lett.

1944-ben Paizs-Goebel halálával tíz főre csökkent a telepiek száma. 1945 után az új politikai helyzetben átrendezték a tagságot, új tagok felvételével több mint húsz főre növelték. A Vajda körébe tartozó Kornisst is beválasztották. A telepiek kollektív munkájának, a telep összességének legjobb termése 1945—1949 között keletkezett. Ez a pár év volt a virágkor. 1949-ben rendeletileg szüntették be a társaságot, a telep azonban mint korlátozott jogkörű intézmény a Képzőművészeti Alapon belül is megmaradt, sőt ma is működik.

3. IPARMŰVÉSZETI KÖZÖSSÉGEK

Akárcsak az egyéb egyesületek, úgy az iparművészeti műhelyek is — műhely, szövetkezet, részvénytársaság elnevezéssel — gomba módra szaporodtak az első világháború után. Legtöbbjük élettartama azonban egy-két évnyi küzdelmes kísérletezésre korlátozódott csupán, majd elkerülhetetlenül csődbe mentek. Nem művészeti, hanem üzleti szempontból. Ezek a tömörülések az iparművészeti tervezésen túl termeltetéssel és áruforgalmazással is foglalkoztak, éppen ezért esetükben nehéz megvonni a határt a műhely és a műkereskedelmi vállalkozások között. Elnevezésük rendszerint üzleti vállalkozásnak tünteti fel őket. Körükbe soroljuk a két világháború között nagyon felkapott háziipari műhelyeket, ill. bedolgozói rendszerrel működő központokat is.

1920-ban alakult az Artes, az EOS és a Studió műhely mint részvénytársaság. Céljuk volt „a magyar művészet és iparművészet alkotásait megismertetni és értékesíteni". (A Studió működését kicsit részletesebben is ismerjük. Egyik alkalommal Nagy Sándor és Róth Miksa üvegablakaiból, máskor

Gádor István és Vértes Marcell anyagából rendezett kiállítást.) Ugyanakkor alakult az Ecclesia Egyházművészeti és Áruforgalmi Részvénytársaság, egyházművészeti tárgyak, szertartási kellékek készíttetésére és forgalmazására. A korszakban végig működött.

1921-ben még létezett a Budapesti Műhely, ahol többek között Kozma Lajos bútorait készítették. 1921-ben alapították meg a Greco Gobelin Részvénytársaságot. Az alapítója és vezetője Kóródy György műépítész volt. Segítőtársai Háy Gyula, Belányi Viktor, Szenes András, Erdélyi Aranka. Eredetileg a városligeti fasorban volt a műhely, ahol 20—25 szövőnő dolgozott. Az évtized közepére a budapesti és a pestszentlőrinci telephelyen már 150, ill. 170 főt foglalkoztattak. Céljuk másolatok készítése volt magyar művészek alkotásai és ismert régi gobelinek után; "magas művészi nívón álló iparművészeti vállalkozást teremteni és a magyar iparművészetnek állandó export útján külföldön is nevet és tekintélyt szerezni". Munkájukban művészeti, közgazdasági és — a foglalkoztatottakat tekintve — szociális szempontokat érvényesítettek. 1921-ben a Nemzeti Szalonban, 1925-ben az Iparművészeti Társulat jubileumi kiállításán, külföldön pedig Bécsben, Frankfurtban és 1926-ban Philadelphiában szerepeltek. Ez volt a Greco működésének fénypontja. 1927-ben valószínűleg csődbe jutott a vállalkozás, mert a főváros átvette az üzemet, és az iparrajziskola mellett működtette tovább. Iványi Grünwald Béla nagy kartonját, Rudnay Gyula *Pusztaszeri országgyűlés* szőnyegét itt szőtték le. Hogy kelendők voltak a szőnyegek, ezt a Greco működésén túl a Turán elnevezésű, csomózott szőnyeget készítő műhely, Gödöllőről Nagy Sándor szőnyegei, továbbá a kecskeméti és miskolci művésztelep iparművészeti részlegének a szőnyegszövés meghonosítására vonatkozó elképzelései bizonyítják.

Ligeti Miklós Művészi Kerámiaműhelye, más néven az Angyalföldi Műhely először 1922-ben, majd 1925-ben és 1926-ban Philadelphiában szerepelt kiállításon. Ligeti mellett Jakó Géza és Zilzer Hajnalka dolgozott. Nagy számban foglalkoztatott szobrászokat: Kisfaludi Strobl Zsigmond, Szántó Gergely, Szentgyörgyi István, Kövesházi Kalmár Elza, Lux Elek tartozott a stábjához. Ebből arra következtetünk, hogy főleg kerámia- és porcelánszobrok készültek a műhelyben. Tóvárosi Fischer Emil kőbányai kerámiagyára, valamint a pestszentlőrinci Porcelán-kőedény és kályhagyár nevének említésével találkozhatunk még a korszakban.

1922—1926 között jelentkezett kiállításokon a Vedres Márk művészeti vezetése alatt dolgozó Magyar Művészeti Műhely. Itt ötvöstárgyakat és ékszereket készítettek: Gombássy Anna, Fodor Ferencné, Aczél Edit. 1926-ban különböző bőrmunkákkal és könyvkötésekkel arattak sikert a tengerentúlon. 1922 táján alapította meg Gorka Géza Nógrádverőcén a Keramos céget. A saját műveit gyártó és sokszorosító manufaktúra munkáját 1925-ben iparművészeti aranyéremmel tüntették ki. 1927-ben a cég gazdát cserélt: Csákói Geist Gáspár vette meg. A tulajdonváltozást rövid ideig nem sínylette meg a műhely; „művészeti és technikai szempontból kifogástalan tárgyak" kerültek ki belőle. Hamarosan azonban elmarasztaló kritikák jelentek meg róla, Gorka pályája ugyanakkor felfelé ívelt. „Önállóan is kedvelt" volt.

A korszakban végig dolgozott Hódmezővásárhelyen a Művészek Majolika- és Agyagipari Telepe. Az üzleti szempontból többször is a tönk szélére került műhely a helyi népi kerámia forma- és díszítőkincsét felújító és jó ízléssel átdolgozó kerámiával szinte minden iparművészeti kiállításon — bel- és külföldön — elismerést vívott ki magának. A folyó- és díszedénygyártás mellett cserépkályhák gyártásával is foglalkoztak. Kis iparművészeti műhelynek számíthatjuk a miskolci művésztelep kerámia- és textilrészlegét is, bár nem ismerjük, hogy indulásukkor alkotott elképzeléseikből mit váltottak valóra. A textilesek érdeklődése korán felébredt a környék, elsősorban Mezőkövesd népművészete iránt. A háziipar két világháború közötti fellendülésében valószínűleg nekik is részük van.

A legrégibb háziipari műhelyt Izabella királyi hercegnő alapította még a világháború előtt Pozsonyban. A húszas évek elején Budapesten szervezték újjá Izabella Háziipari Egyesület néven. Rendszeres kiállítója volt az iparművészeti tárlatoknak. Működött egy Exquisit nevű kézimunkaműhely, továbbá egy hímzéseket készítő Textil műhely. Az idegen nevű Our Shop cég is háziipari vállalat volt: magába foglalta gr. Jankovich Besán Endréné géczhathalmi gyapjúfonó- és szövőműhelyét, a Buzsák vidéki hímzőműhelyt, a Móga Endréné által összefogott karcagi, kunhegyesi, abádszalóki, kenderesi, edelényi csipkekészítőket. Áruikat propagálta és forgalmazta.

A húszas évek elején Országos Háziipari Szövetség alakult, s ilyen megnevezéssel szerepeltetett tárgyakat a kiállításokon. Működése aligha lehetett országos, mert az Országos Magyar Iparművészeti

Társulat is foglalkozott a háziipari műhelyekkel: 1927-ben e kisvállalkozások egységes szervezetbe kovácsolásának kérdését tűzték napirendre az anyagbeszerzés és értékesítés intézményesítése érdekében. Végül 1933-ban Háziipari Szakosztály alakult az Iparművészeti Társulaton belül. Szervezőmunkája mellett a tájékoztatás és esztétikai nevelés céljára adta ki a Háziipari Értesítőt és részben a Muskátli kézimunka-folyóiratot. A szakosztály megalapítására nagyobb rendezvény, az 1933-ban szervezett Háziipari Akció keretében került sor. Ugyanakkor rendezték meg a Magyar nép művészete és háziipara kiállítást az Andrássy úti székházban.

A háziipar ilyetén felkarolása szorosan összefüggött a kor nemzeti és nemzetieskedő felbuzdulásával. Pozitív vonása volt, hogy a Trianon utáni ország tájegységeinek népművészetét kutatta fel és új értékeket hozott felszínre. Nem minden esetben bizonyult viszont szerencsésnek a források felhasználása, mert nem tudtak autentikusan bánni velük. A háziipar ugyanis az állás és szakképzettség nélküli városi és falusi középosztálybeli nők sajátságos művészeti tevékenységévé vált a két világháború közötti korszakban. Szociális meggondolások miatt is élvezett ekkora figyelmet és támogatást.

Kisebb iparművészeti műhelyek között tarthatjuk számon az 1926-ban említett Elisabetha Kerámia Műhelyt, 1929-ből a Kispesti Majolika-, Porcelán- és Edénygyárat, 1932-ből az Eri Műtermet, a Pannonia Csipkeüzemet, 1933-ból a Júlia Szalont és 1939-ből a Budai Szőnyegszövő Műhelyt stb.

A korszakban az alkalmazott grafikát és plakátművészetet is az iparművészet területére sorolták, dacára annak, hogy művelői nagyobbrészt képzőművészek voltak. Megemlíthetjük az iskolaszerűen működő Bortnyik Műhelyt, mely a modern magyar plakátművészet egyik központi műhelye lett, valamint Jaschik Álmos grafikai műhelyét; távolabbi területéről pedig a könyvművészetet megújító Kner-nyomdát.

III. A MŰVÉSZET TÁMOGATÁSÁNAK FORMÁI

PÁLYÁZATOK

A két világháború közötti történeti korszakban a művészeti pályázatoknak már kialakult és széles körben elfogadott rendszere volt. Ez a rendszer a 19. század második felében született meg, párhuzamosan a társadalom polgáriasodásával, a közönségnek mint művészeti megrendelőnek a fellépésével. Kifejeződik benne a kapitalizmus korai szakaszának versenyszelleme. Feltételeit az teremtette meg, hogy elsősorban Budapest gyors ütemű urbanizálódásával, nagyvárossá válásával elterjedt a köztéri szoborállítás gyakorlata. Megszaporodott a szobrászok száma is. Így lehetőség nyílott a kettős szelekcióra: választani lehetett a művészek és az általuk benyújtott művek között. A versenyszellem és a választás lehetősége a pályázati rendszer lényegéhez tartozik, a legteljesebb demokratikus választás, döntés illúzióját kelti. Szükség volt rá, mivel ahogy a Ferenczy István Mátyás-emlékművére — mondhatni kísérletképpen — elindított pénzgyűjtés általános gyakorlattá vált a század második felében, mindazok, akik a maguk obulusaival hozzájárultak egy-egy eszmét propagáló, személyi kiválóságot hirdető, történeti személy vagy esemény emlékét megörökítő szobor megalkotásának költségeihez, vagy személyesen, vagy képviselőjük, a szoborbizottság által a maguk ízlését, kívánságát, elképzelését is érvényesíteni kívánták. A pályázati formák ugyancsak a félmúltban alakultak ki. Volt nyilvános pályázat. Ezen mindenki, aki csak értesült róla — a művészszakmák céhtudatának kialakulása előtt még a kívülálló is —, részt vehetett.

A két világháború között a leggyakoribb pályázati forma az „általános és nyilvános" pályázat volt. Elterjedésének okát csak azzal lehet magyarázni, hogy meghirdetőjét semmire nem kötelezte. Eleve nem kellett részvételi díjat adnia — minden pályázó tisztában volt azzal, hogy helyezés nélkül semmiféle ellenszolgáltatást nem kap munkájáért. A pályázathirdető elállhatott a pályadíjak kiadásától, és természetesen a tervek valóra váltásától is, amennyiben úgy találta, hogy egyik pályamunka sem felel meg kellőképpen elképzelésének. Ugyanakkor a pályázatra beküldött szellemi termék, épületterv, szoborvázlat, ötlet stb. ebben a pályázati formában élvezte a legkisebb védettséget. Lehetőség nyílt plagizálására, eltulajdonítására, esetleg a szerző tudta nélkül készült öszvér műben való felhasználására. Éppen ezért a képző- és iparművészek kevésbé kedvelték, míg az építészek — különösen a nagyobb volumenű várostervezési, rendezési munkálatok esetében — igen. Az építésztervezői munkáknál ugyanis az elképzelések bizonyos elemei, a jó részletmegoldások helyet kaphattak egy másik tervben, s az építész munka individuális jellegének különösebb sérelme nélkül könnyen kialakulhattak munkaközösségek. Ilyen módon több tervező foglalkoztatása, ill. jövedelme volt biztosítható.

A zárt körű, meghívásos pályázat volt a pályázatok másik formája. Ebben az esetben a megrendelő olyan művészeket szólított fel tervek készítésére, akiktől a feladat legjobb megoldását remélte. A pályázati rendszernek ez a legkorrektebb formája, mivel magában foglalja a viszonzás, minimálisan a

munka részvételi díjjal való rekompenzálásának biztos ígéretét. Preszelekciós természetéből következik, hogy ritkán marad el az ilyen pályázatok kiértékelése és a beküldött munkák díjazása, ill. a megbízás kiadása. Meghirdetése történhet egyenes úton vagy az általános nyilvános pályázatra beküldött tervek kiválasztásával, készítőiknek immár zárt körű pályázati felkérésével, afféle második fordulóként. Ebben tehát a két pályázati forma variációját láthatjuk.

A pályázati formát mellőző közvetlen megbízás a megrendelő és a művész legteljesebb bizalmát feltételezi.

Korszakunkban a szoborállítások kezdeményezésénél a politikai megfontolás volt a legfontosabb
tényező. Még a spontán akciónak tűnő, személyes részvétre, gyászra építő, országszerte kampánnyá vált
hősi emlékállítás is központi kezdeményezésre indult be; szellemét a revíziós gondolat határozta meg.
Egyre gyakoribbá vált a központi keretből állított szobor, emlékmű. A gyűjtés egyébként egyetlen
esetben sem volt olyan eredményes, mint a századforduló s a század első évtizedeinek nagy szobrait
létesítő lelkesülések idején. A szoborállítás elhatározása és a szoboralapgyűjtés után rendszerint a
szoborbizottság életre hívása következett. A heterogén összetételű bizottságok munkájában —
szakemberek részvétele ellenére — ritkán érvényesült a tárgyi szakszerűség, belátás; esztétikai
szempontból hiányos és megalapozatlan vélemények gyakorta voltak a művészi alakítás kárára. Jóllehet
korszakunkban már — a Horvay-féle *Kossuth-szobor* elhelyezése körüli bizonytalanság kivételével — a 9
bizottság laikus tagjait nem kellett meggyőzni a szobrok maketten történő (mint például a *Deák-szobor*
esetében) próbafelállításával a terv és a mintázás helyességéről, a távlatnak, méreteknek a felhelyezés
hatására bekövetkező látszati változásairól. A bizottság szervezte a szoborral kapcsolatos munkák
összességét, szabta meg a pályázati felhívás, kiírás feltételeit, határidejét, állította ki a zsürit, fogalmazta
meg a határozatot, ismételtette meg a pályázatot — amennyiben a beküldött tervek nem nyerték el
tetszését —, rendezte a szoboravatás ünnepségét, a szobor átadás-átvételét, leleplezését, jelentette meg —
mint a századfordulón — a jelentősebb szobrok állításának történetét ismertető díszalbumot. Ez utóbbi
gyakorlatot a későbbiekben sajnos beszüntették.

A korszakban a reprezentatív szobrokat és politikai emlékműveket — kevés kivétellel —
pályázatokon választották ki. A megelőző időszakból áthúzódott az Erzsébet királyné-pályázat, 92
amelynek ötödik fordulója 1919—20-ban zajlott le: ez Zala György és Hikisch Rezső gloriettes
építményű emlékművét eredményezte 1932-ben az Erzsébet-híd közelében. A *Jókai-szobor* megalkotásá- 8
val — több sikertelennek ítélt pályázat után — Stróbl Alajost bízták meg; a szobrot 1921-ben állították
fel. A *Millenniumi emlékmű* képezte kultuszhelyet — felavatására, 1929-re — a Kertész K. Róbert tervei 30
szerint készült *Nemzeti Hősök Országos Emlékkövé*vel (ma ismeretlen katona vagy névtelen hős
emlékműveként szerepel a köztudatban) bővítették. A *Névtelen hősök emlékművé*t viszont Horvay János
készítette, és a Ludovika előtt állították fel 1924-ben.

A szoborállítások eszmei programjában minden más indítéknál jobban dominált a világháborúra, s
abban az országot ért sérelmekre való emlékeztetés, a revíziós gondolat monumentális politikai
propagandája. Az irredenta szobrok — Kisfaludi Strobl Zsigmond *Észak*, Szentgyörgyi István *Dél*,
Pásztor János *Kelet*, Sidló Ferenc *Nyugat* — 1921-ben közvetlen megbízásban készült kompozíciói 7
nyitották meg a sort. A Szabadság teret, ahol álltak, 1928-ban teljesen az irredentizmus gondolatának
szentelték, felállítva ott a dr. Lechner Jenő és Füredi Richárd készítette ereklyés országzászlót, amelyen a 28
nemzeti trikolór mindig félárbocon lengett. A téren helyezték el 1932-ben Lord Rothermere ajándékát, a
Magyar fájdalom szobrát, Émile Guillaume francia szobrász alkotását. 1928-ban avatták fel a 87
*Csendőrvértanúk emlékszobrá*t, Pásztor János zárt körű pályázaton elfogadott alkotását. A háborús 27
emlékművek közül zárt körű pályázaton kapott megbízást Sződy Szilárd a *Przemyśl-emlékmű* (1932, a
Margit-híd budai hídfőjénél), Szentgyörgyi István a *Harminckettesek emlékműve* (1933, Baross utca és
József körút sarok) elkészítésére. Miután a nyilvános pályázat nem volt eredményes, Petri (Pick) Lajos
közvetlen megbízást kapott a *Huszár-emlékmű*re (1933, Tóth Árpád sétány), Ligeti Miklós a *Tüzérek hősi
emlékművé*re (1934, Attila körút), Markup Béla a soproni hadiemlékműre (1925), Teles Ede a jászkiséri
hősök emlékművére stb.

Az a több száz kisebb-nagyobb igényű és művészi értékű hősi emlék, amely országszerte látható, nem pályázatokon készült, hanem sajátos, a konjunktúrában kibontakozott és hivatalosan támogatott, törvénnyel elrendelt szervezett szoborüzlet keretében és eredményeképpen.

A háború hozománya volt a temetőkultusz: a művész- és kőfaragó-társadalom több síremlék, katonasír, fejfa pályázattal ment elébe a húszas évek elején a várható megrendelői igényeknek. Ezek speciálisan olyan pályázatok voltak, amelyeken minden tervet készítő művész — a díjazástól függetlenül — egyformán számíthatott anyagi sikerre, mivel az albumokban, valamint a Magyar Iparművészet, Kő és Műkő című folyóiratokban leközölt tervekből mindenki a tetszése szerint választhatott és készíttethetett.

A zárt körű pályázatokra az akció, a szobor jelentőségtől és a bizottság ambíciójától függően 3—9 művészt hívtak meg. Nyilvános pályázatokon, így például a Nemzeti Hősök Országos Emlékműve ötletpályázatán 190, a Przemyšl-emlékmű csak hadviselt művészeknek meghirdetett pályázatán 17 művész vett részt. A rákoskeresztúri köztemetői hősi emlékmű-pályázatra 117 pályatervet küldtek be, végül Márton Ferenc elképzelését valósították meg. A soproni hadiemlék-pályázatra 40 művész 53 pályatervet küldött. A Lechner Ödön-szoborpályázat két alkalommal is eredménytelenül végződött, s csak a meghívásos pályázat hozott eredményt.

Közvetlen megbízást leginkább a hivatalos művészet olyan reprezentáns alakjai, mint Kisfaludi Strobl Zsigmond, Szentgyörgyi István, Ohmann Béla, Dudits Andor kaptak. Az egyház előnyben részesítette a közvetlen megbízásokat a pályázatokkal szemben. A már bevált, kipróbált erőket alkalmazta a legszívesebben, így egész köre alakult ki az egyházi festőknek, szobrászoknak, iparművészeknek: Jeges Ernő, Kontuly Béla, Sztehló Lili, Ohmann Béla, Deéd Dex Ferenc stb. Ebben valószínűleg szerepe volt az építészeknek is, akik nyilván javaslatot tehettek a társművészetek képviselőinek kiválasztására.

A szoborpályázatoknál népszerűbbek voltak a korszakban megszaporodó plakátpályázatok: 1925-ben a Magyar Kakaó- és Csokoládégyár plakátpályázatára 326, a Budapestet reklámozó idegenforgalmi plakátpályázatra 104; 1929-ben az Ovomaltin plakátpályázatra 108; 1930-ban az állatkerti plakátpályázatra 291; 1932-ben az OTI plakátpályázatra 182, a Szent Gellért fürdő és szálló plakátpályázatra 107; 1935-ben újabb budapesti idegenforgalmi plakátpályázatra 394 pályaművet küldtek be. A pályadíjak értéke vegyes képet mutat: a pénz értékének ingadozását, a pályázat meghirdetőjének érdekeit követte. 1928-ban a budapesti idegenforgalmi plakátpályázat első díjára 1600, második díjára 1000, harmadik díjára 600 pengőt szántak, további vásárlásokat pedig 300 pengős áron eszközöltek; az OMIT 1933-ban hirdetett lakásművészeti tervpályázatán az első díj 800 pengőt, az 1933. évi új otthon pályázaton ugyanakkor 5000 pengőt ért.

Nevezetesek voltak az ipari vásárok standjaira, pavilonjaira meghirdetett tervpályázatok is. 1931-ben 57 tervező 124 tervvel, 1935-ben a vásárváros újjáépítésére meghirdetett pályázaton 47 mű szerepelt. A modern építészet egyik sikerét jelentette, hogy az első díjjal jutalmazott Györgyi Dénes után a második díjjal Molnár Farkas, Fischer József és Breuer Marcel, harmadik díjjal Preisich Gábor, Vadász Miklós és Medgyes László, negyedikkel Várallyai Sándor és ifj. Lechner Jenő tervét tüntették ki.

Gyakran hirdettek védjegy-, okirat-, oklevél-, fejléc-, újságcímlap-, kiállítási plakátpályázatot. A sűrűn ismétlődő bélyegpályázatok pedig a magyar bélyeg nemzetközi hírnevét alapozták meg, máig is kiható érvénnyel. Nem így a sportdíjpályázatok. A harmincas években, 1932-ben sportdíjnak szánt ötvöstárgyakra, 1933-ban egyéb tárgyakra, 1940-ben szobrokra hirdettek — nem is eredménytelenül — pályázatot, a művészetnek mégsem sikerült mind a mai napig betörnie a sportdíjazás gyakorlatába.

DÍJAK, KITÜNTETÉSEK, ÖSZTÖNDÍJAK

A két világháború között igen sokféle díj volt forgalomban a művészi teljesítmény jutalmazására és elismerésére. Alapított ilyeneket az állam, a főváros, a művészeti és társadalmi egyesületek, városok, művészek és műgyűjtők. A művészeti díjak túlnyomó többsége a különféle társulások kezelésében, gondozásában volt, meghatározott időszakonként, rendszerint évente adták ki a díjalapító intenciójának megfelelően.

Gazdasági szempontból két fajtája volt a díjaknak. Az egyik — függetlenül a felhasználástól, tehát attól, hogy ki miért, milyen művészi teljesítményért kapta — a pénzügyi szempontból hasznosabb az alapítványi díj volt. Az alapító meghatározott tőkét, értékpapírt helyezett el a gondozására hivatott jogi intézménynél, s e tőke kamatait fordította a kezelőszerv, általában művészszervezet a díjak anyagi vonatkozásainak fedezésére. A másik fajta egyszeri adományból, egyszeri alkalomra szólt és céljelleggel bírt. Mindkettő egyformán gyakori volt a korszakban. A tehetősebb művészszervezetek és magánosok tekintélyük növelésére alapítványi bázisú díjakat létesítettek, bár a többszörös pénzromlás bizonytalanná tette az alapítványok korábban biztosnak hitt, stabilnak tudott értékét. A pénz és tőke ingadozását érzékelteti, hogy a két világháború között viszonylag kevés új alapítványt tettek, ezzel szemben sok volt az egyszeri díj. Az alapítványi díjakhoz hasonló értéket képviseltek a felelős kultúrpolitikai szervek, valamint a főváros költségvetésből fedezett díjai. Az állam művészeti díjait — szinte kivétel nélkül — az előző korszakokban alapították. 1881-ben a képzőművészeti kis aranyérmet, 1886-ban a nagy aranyérmet. A kis aranyérem pénzjutalmát a vallásalapból fedezték, és eredetileg kizárólag egyházművészeti célokat szolgált. Mindkét díjat az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat gondozta. A két világháború között a társulat működését illető kritikák egyik része a társulat díjkiosztással kapcsolatos kultúrpolitikai felelősségét és helytelen szempontjait, avult esztétikai ízlését támadta. A társulat voltaképpen még a hivatalos kultúrpolitika szándékánál és ízlésénél is konzervatívabb, avittabb szemléletű alkotóknak juttatta az érmeket, s csak a harmincas években volt tapasztalható bizonyos változás a modernebb művészet irányában. Az állami aranyérmeknek, éppen azért, mert velük az állam jóváhagyásával a Képzőművészeti Társulat ízlésdespotizmusa érvényesült, nem volt megfelelő becsük, de maga a művésztársadalom is kifogásolta, hogy nem megfelelő művészeknek és nem igazán kvalitásos alkotásokért osztották. E díjak mellett állami illusztrációdíjról és vízfestménydíjról is olvashatunk. Ezeket is a Társulat kiállításain osztották.

Az iparművészek és a kiváló teljesítményt nyújtó műiparosok kitüntetésére 1897-ben a vallás- és közoktatásügyi miniszter nagydíjat (aranyérem) létesített, 1901-ben pedig a kereskedelemügyi miniszter aranyérmet. Az Országos Magyar Iparművészeti Társulat gondozta díjak kiadása 1912-ben elakadt, a világháború alatt és utána még néhány évig szünetelt, csak 1923-tól kezdődően adták ki újra rendszeresen.

A korszakban alapított reprezentatív állami művészeti kitüntetés „a magyar művelődés különböző területén kimagasló érdemeket" szerzett alkotók díjazására a Corvin-lánc és Corvin-koszorú volt. 1930- *21, 161*
ban Klebelsberg javaslatára létesítették. A láncot mindössze tizenketten, a koszorút összesen hatvanan kaphatták meg, ill. viselhették egyidőben. Újabb személyek kitüntetése csak akkor vált lehetségessé, ha valamelyik kitüntetett elhalálozott. A díj első kiosztását követően a kitüntetettekből testületet alakítottak, lényegében annak elbírálására, hogy ki érdemes arra, hogy e magas kitüntetésben részesüljön. A testület tehát kezelője, zsűrije is volt a kitüntetésnek. Az alapítást követően 1931-ben a láncot gr. Klebelsberg Kunó, 1935-ben Hóman Bálint, a koszorút Balló Ede, Glatz Oszkár, Iványi Grünwald Béla, Karlovszky Bertalan, Pásztor János, Sidló Ferenc, Kisfaludi Strobl Zsigmond, Szentgyörgyi István, Zala György, Hültl Dezső, Lechner Jenő, Wälder Gyula, Kertész K. Róbert, Foerk Ernő kapta a képzőművészek és építészek közül, 1935-ben Gerevich Tibor, 1941-ben Kós Károly, Aba-Novák Vilmos stb. A harmadik Corvin-kitüntetést — a Corvin-jelvényt — tizenkettőre korlátozott számban kizárólag külföldi állampolgárok kaphatták meg.

Az állam művészeti díjainak, kitüntetéseinek e kis száma nem jelentette, hogy a kitüntetések és a hivatalos elismerések teljes repertoárja ilyen szűk lett volna. A kifejezetten művészeti díjakon kívül több módja volt az államnak a művészeti érdemek jutalmazására. Egyrészt közvetett úton dotálta a társulati díjakat, mint például a mérnökegylet aranyát, másrészt az állami díjakból, kitüntetésekből is juttatott a művészeknek. Leggyakrabban az érdemkeresztek gazdag választékából. A koszorús magyar érdemkereszt, II. osztályú magyar érdemkereszt, a magyar érdemkereszt középkeresztje, a magyar érdemkereszt tiszti keresztje, a Ferenc József-rend keresztje és a nemzetvédelmi kereszt szerepelt legtöbbet a művészek díjazásáról tudósító hírek között. Az állam elismerését kifejező sajátos, ma már ismeretlen gyakorlat volt a címek, titulusok adományozása mind az állást betöltő művészeknek, mind a szabad pályán levők részére: nyilvános egyetemi, főiskolai tanári cím vagy kormánytanácsosság és főtanácsosság komoly

elismerésnek, kitüntetésnek számított — a velük együtt járó kegyelmes úr, méltóságos úr stb. szigorúan betartandó megszólításokkal együtt. A kormányfőtanácsosság volt egyébként az a legfelső szintű titulus, amelyet művész kaphatott.

A belföldi ösztöndíjaknál, akár az állam, akár pedig egyesület adta, mindig érvényesült szociális szempont: a támogatás- vagy segélyjelleg — a tisztán eszmei odaítélés rovására a nyomor és szegénység enyhítésének szándéka. Valójában regénybe illő szegénységben élt a tanulmányait végző művésznemzedék: helyzetén még az egységes tandíjmentesség bevezetése sem tudott volna javítani. Széles körű és a tanulmányi eredményekhez mért ösztöndíjazásáról a korszakban szó sem esett. Az állam ösztöndíjadományozásairól ma még nem tudunk pontos képet adni. Tény, hogy a rendes főiskolai hallgatók és tanárképzősök ösztöndíjai mellett a művésztelepekre szóló ösztöndíjak voltak belföldön a leggyakoribbak. Az ismert telepeken, Kecskeméten és Miskolcon kívül a harmincas évek végén balatoni ösztöndíjjal egy ott létesített telepre lehetett beutalót nyerni. Noha politikai szempontok is érvényesültek a háború éveiben a székelyföldi ösztöndíjak odaítélésében, az elosztás széles körű volt: Aba-Novák Vilmos, Szőnyi István, Jeges Ernő, Heintz Henrik, Onódi Béla, Koffán Károly, Hincz Gyula stb. kapta meg. Odaítéléséről a kultuszminiszter és a főiskola rektora döntött.

A külföldre szóló állami utazási ösztöndíjak ügye az ország külpolitikai viszonyai kibontakozásának és a külországokkal való kulturális egyezmények gyarapodásának arányában fejlődött. A korszak kezdetén az állam kevés külföldi ösztöndíjat tudott biztosítani; ellensúlyozására az egyesületek törekedtek. Amelyiknek csak módja és lehetősége nyílt, külföldi tanulmányi ösztöndíjat létesített. E kezdeti visszatartottság következtében óriási eredménynek tűnt, felmérhetetlen jelentőségűnek látszott a külföldi magyar intézetek, a Collegium Hungaricumok beindítása. Nem fokozatosan, hanem egy csapásra és átgondolt koncepcióval tárt kaput a világra, pontosabban Európára. Működésük anyagi problémák miatt nem tudott igazán kiteljesedni. Organizáló szerepük azonban nagy volt: az állam a saját költségvetéséből fedezett ösztöndíjak mellett a városok, törvényhatóságok, megyék, de még az egyesületek utazási célú ösztöndíjait is a Collegium Hungaricumok felé irányította. Az állam ösztöndíjaiként említhetjük az olyan ösztöndíjakat, amelyeket nemzetközi kulturális egyezmények révén más államok és Magyarországon működő vagy vele kapcsolatban álló intézményeik nyújtottak magyar állampolgároknak. Kiváltképpen Olaszország és Ausztria részéről élvezett a művésztársadalom több ilyen ösztöndíjat.

A főváros díjai közül az 1903-ban alapított Ferenc József jubileumi alapítvány volt a legjelentősebb. Az előbb kétezer, majd háromezer pengős díjat negyven éven aluli festők és szobrászok pályázhatták meg. Odaítélésénél a művész egész addigi munkásságát figyelembe vették. Az egy évre szóló díj részbeni célja volt, hogy segítségével a kitüntetett külföldön folytassa tanulmányait. 1928-ban iparművészeti aranyérmet alapított a főváros. Kiadása — egyes jelekből ítélve — nem volt zökkenőmentesen folyamatos. Valószínűleg ezért szorgalmazták a művészek a Ferenc József-alapítvány iparművészeti díjának létesítését. E nagy fővárosi díjak mellett említik még a Székesfőváros díja, a Székesfőváros kis aranyérme elnevezésű díjakat is. A főváros díjaitól részben függetlenül léteztek a fővárosi intézmények, vállalatok díjai: leghuzamosabban a Székesfővárosi Vásárpénztár Pállik Béla és Jankó János díja élt. Ezeken túl rengeteg volt a fővárosi és fővárosi intézményi alkalmi díj, pályázati díj. Ez utóbbi nagy száma abból következett, hogy a korszak folyamán a főváros írta ki — mecénási híréhez méltón — a legtöbb pályázatot. A főváros ösztöndíjakat is nyújtott. 1928-ban két iparművészeti ösztöndíjat létesített az Iparművészeti Iskola és a Székesfővárosi Iparrajziskola hallgatói részére. A korszakban legutóbb 1942-ben a budapesti polgármester alapított évi négy darab hatszáz pengős ösztöndíjat — főiskolai hallgatók részére.

Az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat kezelésében megközelítően 30—40 aktív alapítványi díj volt ebben az időszakban, szinte kivétel nélkül a múlt században és a háború előtti években elhelyezett alapítványokból. Ilyen volt a társulati díjakon, a társulati építészeti és akvarelldíjon, a társulat Bartha Károly ifjúsági díján és kitüntető elismerésén túl gr. Esterházy Miklós vízfestmény díja, Ipolyi Arnold püspök történeti képre kitűzött díja, ugyanerre a célra a Lotz-díj és a Ráth-díj, ez utóbbi életképre, táj, állat vagy csendélet témára rendszeresített változatai, a Rökk Szilárd-díj, a Forster-féle Vaszary-díj, a Wahrmann-díj, a Rudics-, Harkányi-, Wolfner-, Kohner-díj stb. További aktív díjak voltak: Halmos

Izor díjai, Bartha Károly díjai, a Lipótvárosi Kaszinó díjai, Fészek-díj, Tolnai Simon díja, Esterházy Miklós emlékdíja, Herbert Viktor díja, Benkő Kálmán díja, Halmi Artur, gr. Somssich Béla, Jellinek Gida díja, Károlyi Tibor díja stb. A korszakban mindössze két új alapítású díjat említ a szaksajtó: az 1930-ban aktivizált Balló Ede képzőművészeti alapítványt egy 5000 pengős díjjal, amellyel „a nyertesnek egy évi megélhetést kíván biztosítani, hogy azalatt gondtalanul művészi törekvéseinek élhessen". Az alapítvány második díja 1000 pengőt ért — tanulmányi képre tűzte ki Balló. Az alapítvány kamataiból ezer pengős utazási ösztöndíjat alkottak. A másik új díjjal az Esterházy család újabb tagja írta be nevét a művészet mecénásai közé. 1941-ben, az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat nyolcvanéves jubileumán Esterházy Pál adományozta ötéves időtartamra. A díj háromszor három, egyenként 5000, 3000 és 1000 pengős tagolású volt: történeti tárgyú képre, életképre és szoborra tűzte ki. Természetesen mindkét alapítvány a Képzőművészeti Társulatnál talált gazdára.

Az Országos Magyar Iparművészeti Társulat az állami aranyak mellett 1920-ban alapította társulati érmeit, dolgozta ki éremszabályzatát. Erényt csinálva a szegénységből, vasból készíttette az aranyérmet, „emlékeztetőül alapítása nehéz körülményeire". Az iparművészek, műiparosok, műbarátok, írók és kereskedők kitüntetését szolgáló díjból évente legfeljebb öt volt kiadható, egyéni vagy kollektív munka díjazására.

A Magyar Mérnök és Építész Egylet 1881-ben alapította egyleti aranyérmét, 1887-ben ezüstérmét, 1936-ban pedig a bronzát, az egylet által meghirdetett építészeti nagy- és kispályázatok első, második és harmadik helyezettjeinek díjazására. A legutóbbit még „kisebb egyleti építészeti pályázatok (Khéler Napóleon-pályázat, Éberling-pályázat) díja gyanánt, a háborús veszteségek folytán megszűnt pénzbeli jutalmak jelképes pótlására". Az egylet 1886-tól Hollán-pályadíjat, 1895-től Ybl-érmet, 1902-től Fábián-jutalmat, 1907-től Czigler-érmet, 1908-tól Kossuth közgazdasági pályázati díjat, 1910-től Lipthay pályázati díjat, 1911-től Cserháti-pályadíjat és -plakettet, 1914-től Fittler-érmet, 1922-től Khéler Napóleon alapítványi díjat, 1924-től Wellisch Alfréd alapítványi tervpályázati I. és II. díjat, 1926-tól Alpár-plakettet, 1936-tól Éberling István alapítványi pályázati díjat, 1938-tól Kandó Kálmán-emlékérmet, 1941-től jubileumi érmet és az 1940—1941. évi árvízek emlékére alapított emlékveretet adott ki rendszeresen.

A díjak bősége megtévesztő: az erkölcsi elismerésen túl szerény anyagi hozamuk volt, s döntő többségük soha fel nem épített épületek, műszaki, technikai létesítmények terveinek jutalmazására szolgált, tehát — bár ez nem a díjakon és adományozókon múlott — alig volt befolyással az alkotók életszínvonalára s az élő építészetre.

A díjak „kórképét" 1937-ben, amikor pedig az ország kilábalóban volt a csaknem két évtizedes dekonjunktúrából, így írta le az egylet évkönyve: „. . . az építészeti nagypályázat jutalmazása az aranyérem, amelyet a háború előtti években valódi aranyból adott ki az egylet, újabban anyagi fedezet hiánya miatt, csak jelképesen, aranyozott bronzból adható ki." Az ezüstéremmel ugyanez volt a helyzet. „A Wellisch alapítvány értékpapírjai teljesen elértéktelenedtek, úgy, hogy a pályázat pénzbeli jutalmazásának nagyságáról ez idő szerint évről-évre az adományozó. . . intézkedik." A Fábián-jutalom az eredeti 500 korona helyett 200 pengőt, a Kossuth-pályázati díj 3000 korona helyett 500 pengőt ért. Az egylet évkönyveinek ilyen és ehhez hasonló tárgyilagos számadásai rávilágítanak, hogy a művészek miért kérték az állami aranyérmek eredetiben való kiadását, újabb, s tegyük hozzá, pénzzel járó díjak alapítását, s miért számított a Ferenc József-díj 3000 pengővel kapitális díjnak. A legnagyobb országos egyesületek mellett a kisebbek is alapítottak érmeket. A Magyar Képzőművészek Egyesülete 1930-ban dolgozta ki éremszabályzatát az aranyéremre; 1932-ben adta ki először — két évre visszamenőleg. Az aranyon túl ezüstérmet, 1932-ben 300 pengős egyesületi díjat és kitüntető elismerést alapított. Kezelte a Zala György emlékérmet és a 300 pengős Zala-díjat. A Magyar Iparművészek Országos Egyesülete ugyancsak alapított aranyérmet, kisebb kitüntetésnek ún. „szakezüst" érmeket. 1941-ben Kolozsvári Márton és György-emlékserleggel bővítette díjait.

A Szinyei Merse Pál Társaság díjait a Társaság bemutatásánál részletesen ismertettük, mivel a díjazás a társaság működésének lényegéhez tartozott. A Szinyei-jutalomból, a Nemes Marcell-féle Szinyei tájképfestészeti díjból és a Zichy Mihály grafikai díjból álló díjrendszerrel — az összes többi társulat díjazásától eltérően — nem a társaság tagjait jutalmazták, hanem kívül álló művészeket. A társaság tagjai

közé rendszerint az előző évben Szinyei-jutalommal kitüntetett művészt választották be, ilyen módon a többi társulatnál következetesebb díjazási gyakorlatot alakítottak ki. A társulati díjakon kívül több alapítványi és sok alkalmi díj fölött diszponált a társaság. A fiatalok részére az 1925-ben először megnyitott Tavaszi Szalon alkalmából ítélték oda a Nemes Marcell-féle utazási ösztöndíjat és Beczkói Bíró Henrik díját, valamint a kitüntető és dicsérő elismeréseket. A Nemzeti Szalonnak korszakunk előtt voltak díjai, a két világháború közötti időszakban nem tudunk róluk, csak alkalmi díjakat tűzött ki.

E néhány főbb egyesületen kívül volt díja a Benczúr Társaságnak, a KUT-nak, a Kévének, az Arcképfestők Egyesületének, a Céhbelieknek, a Magyar Akvarell- és Pasztellfestők Egyesületének, a Lechner Ödön Társaságnak, a Magyar Könyv- és Reklámművészek Társaságának, vidéken a Pécsi Képzőművészek és Műbarátok Társaságának stb. A Kéve ösztöndíjaival jelentékeny módon segítette a miskolci művésztelep főiskolás növendékeit. A művészeti egyesületeken kívül az egyéb társadalmi egyesületeknek is voltak díjaik. Ezekkel is gyakran jutalmaztak művészeket. Más szakterületről is szokás volt képzőművészeket jutalmazni, pl.: a Kisfaludy Társaság Greguss-díjával. Kultúrpolitikai szervek közül a Magyar Országos Irodalmi és Művészeti Tanács által alapított díj méltó említésre.

A díjak adományázásáról rendszerint külön erre a célra kijelölt érembizottság döntött, a kultúrpolitikai szerveknél a megfelelő szakosztály tett javaslatot, s az egyesület, ill. intézmény vezetősége vagy vezetője döntött odaítélésük felől. Az érembizottságok összetétele, mint minden bizottságé, vegyes volt, s ez javaslataikra is kihatott. Ritkának nevezhető az a megoldás, amikor a díjazottak döntöttek az újabb díjazásra javasoltak felől. A Képzőművészeti Társulat szervezetének és szervezeti szabályzatának megváltoztatásakor ezt a megoldást egyenesen támadták a művészek. A díjazási szokások kijegecedése a két világháború közötti időszakra tehető. A legérdekesebb mindenképpen a díjhalmozás jelensége volt: ha valaki egyszer díjat kapott, az bizton számíthatott munkája újabb díjakkal való elismerésére. Például a Képzőművészeti Társulatnál Visnyovszky Lajos három kitüntető elismerést kapott, a székesfővárosi kis aranyat, a Képzőművészek Egyesülete aranyérmét és ezüstjét és a Ráth-díjat is megkapta. Iványi Grünwald Béla pedig a Képzőművészek és Műbarátok Szövetségének díját, a Lipótvárosi Kaszinó festészeti díját, a Képzőművészeti Társulat aranyérmét, az állami kis és nagy aranyérmet, Wolfner Gyula díját, Bartha Károly táj- és népéletképi díját nyerte el. (1925. évi felsorolás.) A példa — néhány előzővel együtt — azt is a felszínre hozza, hogy milyen bizonytalan volt a korszakban az esztétikai ítélőerő s ízlés. A sok és sokszor hangzatos díj, kitüntetés, elismerés alapjául szolgáló művészi teljesítmény ma már többnyire teljesen a feledés homályába merült.

KÜLFÖLDI MAGYAR INTÉZETEK

Már a kortársak is úgy értékelték, hogy a „világháború utáni magyar kultúrpolitikának kihatásában egyik legnagyobb jelentőségű alkotása a magyar tudósok, művészek és szakemberek magasabb fokú képzésének biztosítása a külföldi tanulmányi ösztöndíjakkal", és ösztöndíjasok fogadására intézmények, Collegium Hungaricumok létrehozása Rómában, Bécsben, Berlinben. E legismertebbek mellett Varsóban és Stockholmban működött még intézet, és Párizsban is terveztek Collegium Hungaricumot, amely helyett végül a Magyar—Francia Egyetemi Tájékoztató Iroda dolgozott. Külföldi ösztöndíjjal lehetett eljutni Párizsba, Londonba, Görögországba, Svájcba. 1930-ban pedig egy olyan kulturális egyezményről tárgyaltak, amely Amerikát is bekapcsolta volna az ösztöndíjrendszerbe.

Klebelsberg nagyszabású, „a háború előtti lehetőségeket messze túlszárnyaló" terveit az 1927. évi XIII. törvénycikk emelte törvényerőre. Kidolgozása tehát arra az időre esett, amikor az ország külkapcsolatai újraéledtek, a pengő bevezetésével az államháztartás anyagi helyzete stabilizálódott és biztató perspektívával kecsegtetett. Amikor azonban két év múlva valóban megnyitották az új intézeteket, a helyzet már kevésbé volt kedvező

Bécsben a Museumstrasse 7. alatt áll a Fischer von Erlach építette Trautson, később testőrségi palota, amely a monarchia összeomlása után a magyar kultuszminisztérium tulajdonában került. A Bécsi Magyar Történeti Intézet működött benne dr. Angyal Dávid igazgatásával. Itt helyezték el a Collegium Hungaricumot is, amelyet dr. Lábán Antal igazgatott. Megalapításából elsősorban a magyar

tudományos élet húzott hasznot, beleértve természetesen a művészettörténet tudományát is. Az élő képzőművészetnek viszont alig volt hasznára. Az 1929—1930-ban írt jelentés 40 állami, 5 városi és megyei ösztöndíjasról, 3 önköltséges kollégistáról tájékoztat, s a két intézet teljesítményét 5 év alatt 79 megjelent szakcikkben jelölte meg. Külön publikációs fórumot a Bécsi Collegium Hungaricum Füzetei sorozat biztosított. Ezeket a füzeteket részint az állam költségén, részint adományokból bocsátották ki.

Berlinben a Collegium Hungaricum a Dorotheenstrasse 2. alatt működött; kurátora Farkas Gyula, igazgatója dr. Támedly Mihály volt. A történeti intézet a Kupfergraben str. 7. szám alatt épült Westphal-palotában volt elhelyezve.

A római Collegium Hungaricum — vagy olasz nevén Accademia d'Ungheria di Roma — a Via Giulia 42
1. alatt álló, Borromini emelte Falconieri-palotában volt. A magyar állam 1925-ben kezdeményezte az épület megvásárlását a Királyi Magyar Akadémia székháza számára. A csaknem 6 millió lírás vételárat 1929-ben fizették ki. Az intézmény élére kurátorként hamarosan Gerevich Tibor került, aki ezt megelőzően a római Magyar Történeti Intézet igazgatója volt. Havas Sándor és Faludi Jenő tervei szerint az egyik szárnyban műtermeket létesítettek. Az intézményt 1929. február 20-án nyitották meg az ösztöndíjasok előtt.

A Collegium Hungaricumok kezdettől fogva anyagi problémákkal küszködtek. Felállításuk költségeire még futotta a pénzből, üzemeltetésük azonban már 1929—1930-ban nehézségekbe ütközött. A tervezetthez képest fennállása második évében mindegyik kollégium csökkentett létszámot tudott csak fogadni. A Klebelsberg és Hóman között rövid ideig a kultuszminiszteri székben ülő dr. Karafiáth Jenő a körülmények javítására felszólította a külföldi intézeteket nélkülözhető helyiségeik bérbadására. 1933-ban pedig — gazdasági okok miatt — bizonyos szervezeti átalakításukat irányozták elő. Ennek értelmében összeolvasztották, egybevonták a bécsi Collegium Hungaricumot és a Történeti Intézetet, Berlinben megszüntették a Collegium Hungaricumot, Rómában annak papi osztályát, Párizsban pedig szükségtelennek ítélték megépítését.

A Collegium Hungaricumokat és társintézményeiket tanulmányi és demonstratív céllal hozták létre. A felsőfokú szakemberképzés tényleges szükségleteit elégítették ki, a széles körű külföldi tájékozódást segítették elő. Klebelsberg a törvénycikk indoklásában a kultúrpolitikusnak a modern művészeti irányok szabad fejlődésével kapcsolatos felelősségére, a fejlődés állami eszközökkel való megakadályozásának, rossz irányba terelésének elkerülésére, a magyar és európai kultúra, a „magyar specialitások" és „világáramlatok" egymásra találására, a művészeti irányzatok és az „általános korszellem" érvényesülésének elősegítésére, az egyetemes fejlődéssel lépést tartó korszerűség igényére hivatkozott: „. . . az európai fejlődés kezd elkanyarodni azoktól a művészeti irányoktól, melyeket mi, kik csak nehezen emelkedünk ki háborús és inflációs izoláltságunkból, még moderneknek gondolunk és nevezünk. Kétszeresen törekednünk kell tehát arra, hogy ismét teljesen bekapcsolódjunk az európai kulturális fejlődésbe, aminek intézményes biztosítékai éppen a külföldi Collegium Hungaricumok." Mások a nemzeti sajátosságok megőrzésének zálogát látták — helyesen — a külföldi tanulmányokban, az európai kultúra beható és sokoldalú megismerésében: „. . . nem szabad sem a tudományban, sem a művészetben valamely nemzet befolyásának magunkat teljesen alávetnünk. . . . valamennyit kell ismernünk, hogy önállóságunkat megtarthassuk és nemzetiek maradjunk." Az „állami ösztöndíjakció célja: az összes európai kulturális és művészeti gócpontokban állandóan megforduljon szellemi elitünk egy része." Az akció „sikere azon múlik, hogy sikerül-e a legtehetségesebbeket, az igazi elitet kiválasztani". Ezen a ponton kapcsolódik a külföldi továbbképzési koncepció a két világháború közötti neonacionalista politika általános irányvonalához: „. . . ha lettek volna nagy számban embereink, akik nemcsak a politikában és a publicisztikában, hanem az irodalomban, tudományban és művészetben sikerrel képviselhették volna Európa előtt a magyar gondolatot, akkor nem történt volna nézetem szerint az, ami megtörtént Trianonban" — írta Klebelsberg. „A külföldi kollégiumokkal, az idegenbe adott ösztöndíjakkal pedig azt a célt akarom szolgálni, hogy egy erősebb nacionalisztikus intelligencia külföldi felkészültséggel vezethesse az alkotómunkát, amely a nemzetet szétválasztó pesszimizmusnak legbiztosabb ellenszere."

A külföldi ösztöndíjak elosztását az Országos Ösztöndíj Tanács végezte. Az állam mellett a városok, megyék biztosítottak ösztöndíjkeretet, de olyan alapítványokat, mint például a Balló-féle volt, vagy a

főiskola nyújtotta rajztanári ösztöndíjat, tanulmányi segélyt, továbbá egyesületek utazási célra odaítélt ösztöndíjait is felhasználták a külföldi magyar intézetek benépesítésére. A különféle államok ösztöndíjaival is lehetett külföldre utazni, pl. az 1935. évi magyar—olasz kulturális egyezmény után olasz állami és Aldobrandini vatikáni ösztöndíjjal Rómába. Mindezeken túl önköltségen külföldre utazókat is fogadtak a Collegium Hungaricumokban. Valamennyi Collegium Hungaricum közül a római volt a legnagyobb hatással a magyar képzőművészetre. Bár a római ösztöndíj jelentőségét többnyire csak művészeti, esztétikai érvekkel igazolták, politikai jelentősége is nyilvánvaló volt: „. . . a római Collegium Hungaricum kettős nagy alkalmat fog nyújtani: kapcsolatba jönnek a külföldi, az általános európai szellemmel s ezenfelül az olasz művészettel, amelynek ismerete, átélése és belső lelki feldolgozása nélkül művészi élet alig képzelhető." Életben tartása, sőt felfokozott éltetése viszont egybevágott a hivatalos kultúrpolitikának a modern monumentalista művészetről alkotott elképzeléseivel, az „alantas témák" és „tématlanságok" festészete után alkalmasnak bizonyult a „Thanok, Lotzok és Székelyek" művészetéhez fogható történeti és egyházi festészet megteremtésére és felvirágoztatására.

A római iskola művészei első alkalommal az 1930. évi velencei biennálén léptek a nemzetközi nyilvánosság elé. A kiállítás rendező bizottsága ekkor a különféle nemzetek művészetére gyakorolt olasz hatás kidomborítását tűzte ki célul valamennyi részt vevő ország kiállítói számára. A magyar anyagban Markótól kezdve vonultatták fel az olasz—magyar művészeti kapcsolatokat demonstráló művészeket. A sort természetesen a legfrissebb rómaiak zárták, akik ugyanebben az évben Barcelonában, itthon pedig a Szent Imre-kiállításon szerepeltek. Első összefoglaló igényű hazai bemutatkozásuk 1931-ben volt a Nemzeti Szalonban, Gerevich Tibor szervezésében: „. . . a klasszikus ókori és olasz művészet lényegébe, szellemébe igyekeztek behatolni és annak tanulmányait modern törekvések javára fordítani. . . . a túlzó modern irányokkal szemben mérséklet" tapasztalható művészetükben — írta. „. . . a régi mellett javukra szolgált a modern Róma, a negyedik Olaszország acélos szellemű frissessége és a modern olasz művészet lendületes újjászületésének ösztönző példája" — szűrte le az olasz hatás lényegét. Szólt arról, hogy különféle előképzettséggel indultak, de „művészileg összeforrasztotta őket Róma. A római ösztöndíjas festők és szobrászok már az első években kialakítottak egy esztétikailag határozottan körvonalazható és technikailag is külön sajátosságokkal bíró római magyar stílust, melynek iránya egybeesik az új európai művészet legkomolyabb és leghitelesebb fejlődési vonalával." „Új magyar művészeti iskola született", amely az olasz „novecentóval" mutat stílusközösséget „művészeti ideáljaik közössége folytán". A kiállítók: Szőnyi István, Aba-Novák Vilmos, Patkó Károly, Molnár C. Pál, Medveczky Jenő, Kontuly Béla, Sárkány Lóránd, Rozgonyi László, Kákai Szabó György, Szerencsi Zoltán, Éber Anna, Hincz Gyula, Istókovits Kálmán, Gáborjáni Szabó Kálmán, Göbel Árpád, Pátzay Pál, Farkas András, Jálics Ernő, Erdey Dezső, Vilt Tibor, Mikus Sándor, Kuzmik Lívia, Végh Ilona, Szuchy Ferenc, Molnár Mária, Árkainé Sztehló Lili, Dex Ferenc, Kontulyné F. Hajni, Szathmáry István, Bardon Alfréd, Krompacher György, Gaul Géza, Árkay Bertalan voltak.

Bár nincs módunk valamennyi Rómában megfordult magyar művészt felsorolni, kivonatos névsorukat bővítjük, ha az 1931. évi ösztöndíjasokat megemlítjük: Vilt Tibor, Halas Imre, Papp Imre, Szabados Béla, Boldogfai Farkas Sándor, Ispánky József, Mészáros László, Sárkány Lóránd, Szerencsi Zoltán, Molnár Géza, Szabó Vladimir, Jeges Ernő, Molnár Mária. 1933-ban a Klebelsberg-emlékkiállításon szerepeltek ismét, 1936-ban pedig egy csoportjuk a Nemzeti Szalon Újabb római magyar művészek kiállításán. Ezen kiállítottak: Antal Károly, Borbereki Kovács Zoltán, Dex Ferenc, Dudás Jenő, Emőd Aurél, Grantner Jenő, B. Farkas Sándor, Heintz Henrik, Ispánky József, Jeges Ernő, Kákai Szabó György, Madarassy Walter. 1934-ben a római egyházművészeti kiállítás magyar részlegét csaknem kivétel nélkül a római ösztöndíjasok alkotásaiból állította össze Gerevich Tibor. Újításképpen teljes templombelsőt rendezett be műveikből az egyházi építészet és társművészetek modern szellemű kapcsolatának szemléltetésére. 1938-ban a Szent István-kiállításon, valamint a Nemzeti Szalonban a monumentális művészet legújabb törekvéseit bemutató kiállításon vettek részt. Az 1939—1940. tanévben a háború miatt az „európai ösztöndíj németté és olasszá lett alakítva"; Lengyelországba, Angliába és Franciaországba nem lehetett már utaztatni. Az olasz iskola szerepét a beszűkült európai horizont felfokozta. Megnőtt vele kapcsolatban a politikai reprezentáció: ettől kezdve az akadémia rendszeresített év végi kiállításait Rómában maga Viktor Emánuel nyitotta meg. 1939—1940-ben ösztöndíjasok voltak:

Breznay József, Basilides Barna, Metky Ödön, Perez Jenő, Szakál Ernő, Patay Mihály, Kocsis András, Bak János, Szentgyörgyi Kornél. 1940-ben a velencei biennálén már válogatott csoportjuk szerepelt: Aba-Novák Vilmos, Medveczky Jenő, Molnár C. Pál, Kontuly Béla, Heintz Henrik, Kákai Szabó György, Patkó Károly, Antal Károly, Halmágyi István, Ispánky József, Pátzay Pál, B. Farkas Sándor, Madarassy Walter, Ohmann Béla, Mikus Sándor, Vilt Tibor külön teremben állított ki.

Az 1941-es Magyar Egyházművészeti Kiállításon — a római egyházművészeti kiállítás mintájára — a római iskolások templom-enteriőrt rendeztek be. Ugyancsak az építészet, szobrászat és falfestészet összhangjának gondolata jegyében vettek részt 1942-ben az „1942" évszámot címként viselő kiállításon. A koncepció elméleti kidolgozói Gerevich Tibor, Árkay Bertalan és Aba-Novák Vilmos voltak. E kiállítások kapcsán felötlött egy külön egyesület alakításának gondolata a római ösztöndíjasokból. Elnöki tisztét Szőnyi István, Aba-Novák Vilmos, Molnár C. Pál és Pátzay Pál töltötte volna be. Az „1942" kiállításon Domanovszky Endre, Szalay Lajos, Koffán Károly, Duray Tibor, Boda Gábor, Borbereki Kovács Zoltán, Antal Károly, Kerényi Jenő, Borsos Miklós, Marosán László, Halmágyi István szerepeltek. Rómában, ugyanabban az évben, az akadémia szokásos évzáró kiállításán Koczka András, Kurucz Dezső, Lévay Tibor, Petrovszky-Muzslay Iván, Szentgyörgyi Kornél, Szuchy Tibor, Halgass Jenő, Trapli István, Osváth Imre, Ugray György, Jankó János, Tar István, 1943-ban pedig Cziráki Lajos, Somlai Gyula, Ősz Dénes, Szabó László, Ősznė Spányi Ilona, Szuchy Tibor, Matzon Frigyes és Laborcz Ferenc. A teljesség igénye nélkül közreadott felsorolás is érzékelteti, hogy a római Collegium Hungaricum meglehetősen sok művészt fogadott, akik pregnáns jelet hagytak a harmincas évek művészetében. De az is nyilvánvaló volt, hogy a római iskola nem a magyar művészet immanens, szerves fejlődésének köszönhette virulenciáját, hanem az állam — minden addiginál hathatósabb — támogatásának és az egyház ugyancsak tehetős mecenatúrájának.

A római iskolások művészetének hivatalos művészet rangjára emelése a magyar kultúrpolitikában megmutatkozó ízlésváltozásnak, modernizálódási igénynek volt a jele. A római iskola egészében kultúrpolitikai kreatúra volt: a tehetségesebb művészek hamarosan túlléptek rajta, míg a kevésbé tehetségesek és kisebb lehetőségekkel bírók művészete zsákutcába jutott. Ahogy megszűnt politikai és anyagi utánpótlása, úgy enyészett el a művészet egészének fejlődési folyamatában. Esztétikai szempontból figyelemre méltót az építészet és a társművészetek kapcsolata szükségességének felismerésében és ennek megteremtésére irányuló kísérleteikben hozott.

AZ ÁLLAM VÁSÁRLÁSAI

Az állami képzőművészeti vásárlások intézményesítését célzó intézkedésekkel 1922-től találkozunk: ekkor alakították egy ideiglenes állami vásárlási bizottságot, amely a Magyar Országos Képzőművészeti Tanács újjászervezéséig működött. A vásárlások ügyeit 1923-tól a Képzőművészeti Tanácsban kijelölt vásárló bizottság intézte — legjobb tudomásunk szerint az egész korszak alatt — a vallás- és közoktatásügyi miniszter által 1923-tól az évi költségvetésben rendszeresen biztosított, „művészeti célok támogatására szolgáló hitelkeretből", illetve „állami vásárlásokra előirányzott költségvetési tételből".

A művészetet a politikai reprezentáció körébe vonták. Az állami vásárlások egyik célja az volt, hogy az állami és kormányhivatalokat, a királyi várat, a magyar külképviseletek irodaházait a magyar képzőművészet reprezentatív alkotásaival díszítsék. A másik cél a kultuszminisztérium közvetlen felügyelete alá tartozó országos közgyűjtemények fejlesztése volt. A korszak második felében a vidéki képtárak alapítása, fejlesztése, kulturális létesítmények, közhivatalok művészi díszítése, városok köztereinek szobrászati alkotással való dekorálása is szerepet kapott az állam vásárlásaiban. A vásárlások érzékenyen jelezték az államháztartás alakulását, de nem függtek teljesen tőle. A Szépművészeti Múzeum leltárait tanulmányozva a következő kép tárul fel róluk.

1918-ban és 1919-ben darabszámban és összegszerűségben is jelentős állami vásárlások voltak. A Tanácsköztársaság művészeti direktóriumának vásárlásai révén csaknem száz műtárgy került a múzeum gyűjteményébe; szinte kivétel nélkül élő művészek alkotásai. Ezt követően 1925-ig alig leltároztak olyan művet, amelyet az állam vásárolt: egyértelműen mélyponton volt a képzőművészeti vásárlások ügye.

1924-től kezdődően javulás mutatkozott, de a múzeumi új szerzemények között csak 7—8 olyan festmény, 1—2 olyan szobor volt, amelyet élő művésztől vásárolt az állam. Tudvalevő, hogy amíg 1923-ban gyorsult az infláció üteme, 1924 tavaszán angol bankhitellel megállították a korona értékromlását. Más forrásokból tudjuk, hogy az állam nem vásárolt és nem halmozott fel olyan képzőművészeti anyagot, amely az akkor beindult külföldi kiállítások alapját képezhette volna; tehát mindenképpen csekély volt a vásárlások mértéke. Külföldi kiállításokra esetenként, sőt a legtöbbször csak az utolsó pillanatban gyűjtötték be a művészektől és egyesületektől a műtárgyakat, dacára annak, hogy a korszak legelején már létezett a Külföldi Művészeti Kiállítások Végrehajtó Bizottsága, 1923-ban pedig a Képzőművészeti Tanács feladatkörébe sorolták e kiállítások ügyvitelét és rendezését. 1934—1935. évi memorandumukban a művészek javasolták, hogy a külföldi kiállítások céljára három-négyszáz darabos kiállítási gyűjteményt, műtárgykollekciót vásároljon az állam, és gondoskodjék ennek folyamatos gyarapításáról, az esetleges eladásokból származó hiányok pótlólagos kitöltéséről.

A kortárs művészek alkotásainak állami vásárlásában a nemzeti kiállítások bevezetése hozott lendületet. A magyar művészet egészét összefogó, a kultúrpolitika kezdeményezésére létesült kiállítások jelentőségét fokozott állami vásárlásokkal növelték. Ez nagyon hatásos és meggyőző akciója volt a kulturális tárcának, mivel 1931—1932-ben mind az állam, mind a főváros „tetemesen csökkentette" a vásárlásokra szánt keretösszeget, összhangban az államháztartásban végrehajtott széles körű takarékossági intézkedésekkel. 1933-ban, az első nemzeti kiállítás megrendezésekor más volt a helyzet, mint az előző válságévekben. A kultusztárca demonstratív vásárlását az a sajátos pénzügyi fordulat tette lehetővé, hogy az ország nemzetközi szinten valutáris csődbe jutott; ez egyrészt megakadályozta, hogy belföldön még nagyobb méretűvé váljék a fizetésképtelenség, másrészt összegeket szabadított fel, amelyeket többek között a képzőművészeti piac fellendítésére, műtárgyvásárlásra fordíthattak. A nemzeti kiállításokon vásárolt képekből esetenként 26—28 darabot, szobrokból 4—5 darabot helyeztek el múzeumban. Ez a vásárlási kontingens a következő években állandósult. Kiemelkedő mennyiségű és tételű állami vásárlással csak az 1939. év zárult: 60 festményt, 9 szobrot vett és ajándékozott az állam a múzeumnak. A tétel nagyobb része az abban az évben elárverezett Ernst-gyűjteményből származott, melynek zöme — fontos Izsó- és Fadrusz-szobrok mellett — kortárs művészeti alkotás volt.

A harmincas évek anyagi konszolidációja, amint a példa mutatja, kedvezően hatott a műtárgyvásárlásokra. A világháború időszakának figyelemre méltó jelensége volt, hogy meggyorsult és megnövekedett a pénzforgalom, amivel egyenes arányban nőtt a művészet iránti kereslet. Az állam is kivette ebből a részét. Vásárlásaiban új szempontként érvényesült a vidéki városok és intézmények immár nemcsak ideológiai szintű pártfogolása, részükre műtárgyak vásárlása, köztéri alkotások juttatása stb. Ezeknek a műtárgyadományoknak egyik része közvetlenül kapcsolódott az olyan, ideológiai szempontból kiemelkedő jelentőségű ünnepségekhez, mint például a Szent István-év volt 1938-ban. Másik részük ettől függetlenül zajlott, és tapasztalható volt benne a politika önigazolási törekvése. A háborús készülődés, majd a háború ellenére több éves terveket dolgoztak ki a városok, különösképpen Székesfehérvár művészi színvonalú díszítésére. A művészetpolitika valóságos alkut kötött a városok vezetőivel. Azt, hogy az állami vásárlásokból a városnak nyújtott adományok fejében maga a város más művészeti feladatok megoldását vállalja magára, és természetesen finanszírozza ezeket. Ezzel kívánta elősegíteni, fejleszteni a vidéki városok művészetmecénálási munkáját, szerepét. A korszak kezdetétől élt ugyanis az a nézet, hogy a főúri mecénások s egyéb magánmecénások korábban betöltött szerepét és az állami mecenatúra bizonyos hányadát a városoknak kell magukra vállalni. Egészen más kérdés, hogy maguk a városok sem álltak olyan jó gazdasági helyzetben, hogy ezt a szerepet vállalni tudták volna.

Állami vásárlások útján került Balatonfüredre Pásztor János *Halász* és *Révész* szobra, Tatára Kovács Mária *Keresztelő Szent János* szobra, Nyíregyházára Kocsis András *Pásztorleány*a, Székesfehérvárra Aba-Novák Vilmosnak a párizsi világkiállításra készült történeti képei, Szentesre Borbereki Kovács Zoltán *Kubikus*a, Pécsre Pátzay Pál *Nővérek* szobra stb. A vásárlások tényét közzé tették: a Szépművészet folyóirat híranyagában rendszeresen leközölte, hogy az állami vásárló bizottság melyik kiállításon kitől mit vásárolt. A propaganda része volt az állami vásárlások kiállításon való bemutatása. Erre első ízben 1941-ben került sor: az 1938—1940 között vásárolt 219 műtárgyat tárták a közönség elé. 1943-ban pedig az 1940—1942. évi vásárlásokat. Ekkor Szinyei Merse Jenő, az új kultuszminiszter e

beszámoló, tájékoztató kiállítások rendszeres megrendezését helyezte kilátásba. A vásárlások nyilvánosságát biztosító kiállítások rendezésében az állami kultúrpolitikát a főváros példája ösztönözte. A Budapest által fenntartott Fővárosi Képtár ugyanis már jóval korábban bevezette, hogy új szerzeményeiből időközönként kiállítást rendez. Az állami vásárlások betetőzésének tarthatjuk, hogy az 1940-ben első, majd 1941-ben második alkalommal megrendezett Magyar művészetért kiállításon összesen 225 művet vásárolt az állam. Ezt a kortárs képzőművészet keresztmetszetét reprezentáló kollekciót — a tervek szerint — vidéki vándorkiállítások anyagának szánták.

A FŐVÁROS MŰVÉSZETI MECENATÚRÁJA

Amíg az állam művészeti mecenatúráját sok kifogás és kritika érte, addig Budapest műpártoló tevékenységét kivétel nélkül dicsérettel illették a két világháború közötti korszakban: „A magyar művészet legnagyobb, legigazibb mecénása a székesfőváros..." (1931); „Kétségtelen, ma a főváros legbőkezűbb és mindjárt hozzátehetjük: példaszerű műgyűjtőnk" (1943). A szuperlatívuszoktól hemzsegő dicséretek között olvasható dr. Pacher Béla — a főváros művészeti ügyosztályának előadója, több művészeti bizottság tagja, vezetője — jó diplomáciai érzékkel, ugyanakkor érezhető városatyai öntudattal írt véleménye, miszerint: „...az anyagi eszközöket tekintve a székesfőváros a művészeti piacon — a más mértékkel mérendő állami vásárlásokat nem tekintve —, a legelső helyen áll."

Minek köszönhette a főváros ezeket az elismeréseket? Semmit nem von le Budapest tényleges műpártolásának értékéből, ha arra hivatkozunk, hogy a művésztársadalom más igényeket támasztott az állammal és mást a fővárossal szemben. Mindazt tehát, amit a fővárostól kapott, köszönettel és elismeréssel nyugtázta, esetleg követésre méltó példaként állította az állami mecenatúra elé. A főváros nagy hozzáértéssel, kellő körültekintéssel, demokratikus módszerekkel és a nyilvánosság mindenkori bevonásával végezte műpártoló tevékenységét. Közeli és távolabbi célokat kitűző koncepcióját következetesen valósította meg, ugyanakkor az állami terveknél nagyobb mobilitással, gyorsan reagált az aktuális kérdésekre. A harmincas évek legelejének néhány évét leszámítva elegendő pénze is volt a művészek támogatására. A főváros művészeti mecenatúrája tehát megfelelt a komplexitásról alkotott elképzeléseknek: vásárolt, megbízást adott, pályázatot hirdetett, díjakat alapított, szobrokat állított és gondozott, helyet biztosított intézményeknek, üzemeltette őket; külön ügyosztályt hozott létre a művészeti ügyek intézésére, akciókat, állandó és ideiglenes bizottságokat, múzeumot és képtárat létesített, műtermeket, művésztelepet épített, kiállításokat szervezett, országos bizottságokban képviseltette magát, egyesületeket orientált, lapot és könyveket adott ki stb. Igen sokféle módját találta meg és gyakorolta tehát a képzőművészeti élet fejlődése előmozdításának, egy európai főváros rangjához méltó, a múlt kulturális és történeti értékeit s a jelen kultúráját egyaránt felölelő aktív és hatékony művelődés és művészetpolitika vitelének. Művészettel kapcsolatos tevékenysége két ágon futott. Korszakunkra éppen az volt a jellemző, hogy e két ág összefonódott. Az egyik a múzeumügyé volt.

A főváros 1887-ben hozott határozatot múzeumlétesítésről, amely ezt követően 1899-ben alakult meg. Elhelyezésére az 1885-ik évi országos kiállításnak a Városligetben, a Stefánia (ma Népstadion) úton álló képzőművészeti pavilonját jelölték ki. Az épületbe 1907-ben költözött be az 1901-től Fővárosi Múzeum nevet viselő intézmény. Kuzsinszky Bálint volt az első igazgatója, a világháború időszakától pedig Csánky Dénes a helyettes vezetője. Vegyes várostörténeti gyűjteményének egyik részét városképek alkották, pl. Lanfranconi Enea adománya. Az 1917-től tatarozásra szorult épületet 1920-ban nyitották meg újra, az évtized folyamán Horváth Henrik és Nagy Lajos elképzelése alapján kétszer is átrendezték kiállítását.

A főváros képzőművészeti gyűjteményének másik, 270 darabos részét gr. Zichy Jenő hagyatéka képezte. 1911-ben vette át a város az örökséget, és Budapest Székesfőváros gr. Zichy Jenő Múzeuma elnevezéssel önálló múzeumot alapított belőle. Ez Csánky Dénes vezetésével és rendezésében 1921-ben nyílott meg a Lágymányoson, a Verpeléti út egyik bérházában. A két gyűjtemény 1921-ben 44 000 db tárgyat vallhatott magáénak.

1924-ben, a Fővárosi Múzeum negyedszázados jubileuma alkalmából a Műcsarnokban kiállításon mutatták be a főváros birtokában levő képzőművészeti anyagot. A kiállítás bevezetőjében dr. Sipőcz Jenő polgármester adott számot a város képzőművészeti kultúrájának és művészetpártolásának múltjáról, amelyet — teljesen indokoltan — a Pesti Műegylet 1839. évi megalapításától számított. Utalt rá, hogy a gyűjtőmunka célja már az 1880-as években „nem csupán fővárosi, hanem a hazai képzőművészet összes értékeinek gyűjtése" volt. A kiállítás kapcsán több elvi kérdés merült fel. Többek között, hogy a helyi vonatkozás szempontja alapján történő városképgyűjtés elsősorban a városkultuszt szolgálná, csupán várostörténeti dokumentumanyagot hozna létre. Ha a főváros valóban műpártoló tevékenységet kíván folytatni, a budapesti vonatkozás nem lehet kizárólagos. A szempontokat bővíteni kell, egyeztetve persze a Szépművészeti Múzeummal, hogy annak gyűjtőkörét ne sértsék. De bármilyen szempont szerint gyűjtsenek is, a kvalitást kell legfőképpen irányadónak tekinteni. A gyűjtés végcélját a polgármester múzeum, azaz külön fővárosi képzőművészeti múzeum megalapításában jelölte meg, bár ez nem szerepelt a főváros művészetpártolásának eredeti intenciói között. 1928-ban a magisztrátus állandó iparművészeti szakbizottságot is alapított, melynek egyik feladata az iparművészet ugyancsak múzeumi szempontú gyűjtése volt.

Az 1924-es kiállítás eredményeképpen kezdett a főváros képzőművészeti támogatása köztudottá lenni, a gyűjtőprofil pedig valóban kiszélesedni. 1928-ban a képzőművészeti gyűjtemény kiépítése már szépen haladt. Módszerek tekintetében „a hivatalos muzeális álláspont és az amatőr műgyűjtés között" kívánt helyet foglalni, hogy „az előbbi szervezettségét, rendszerességét és öntudatosságát egyesítse az utóbbi mozgékonyságával, elhatározásai sürgősségével", hogy alkalmasnak bizonyuljon „egy olyan változatos művészeti élet hívebb regisztrálására, minő a mai" — írta Pacher Béla. 1929-ben pedig már „a művészetünk fejlődéséről és mai állásáról számot adó gyűjtemény", tehát kortárs művészeti múzeum létrehozását mondta fő elvnek. Klasszikus példaként Párizst és városi múzeumát, a Petit Palais-t említette; a műgyűjtésnek és műpártolásnak városi feladatkörbe utalására újabb kori példaként Nürnberg polgármesterének szavait idézte: „. . . a művészetek pártolása terén, ma a városokra hárul az a szerep, melyet régebben az egyház, a fejedelmek és főúri mecénások töltöttek be." A főváros mecenatúrájában ez idő szerint első helyen a vásárlás szerepelt „a nemsokára elhelyezésre találó Fővárosi Képzőművészeti Gyűjtemény anyagának gyarapítása". Vásárlásokat elhunyt és kortárs művészektől egyaránt eszközöltek, de városképi pályázatot is hirdettek — első ízben és sikerrel.

1932-ben az 1924—1931 közötti gyarapodást mutatták be a Műcsarnokban rendezett kiállításon. 1933-ban, a főváros egyesítésének 60. évfordulóján Csánky Dénes igazgatásával végül megnyitották a Károlyi-palotában a Székesfővárosi Képtárat. A képtár alapítását dr. Szendy Jenő polgármester, Liber Endre alpolgármester és dr. Némethy Károly tanácsnok, a Közművelődési Ügyosztály vezetője messzemenően támogatta, működését az ő pártfogó tevékenységük jótékonyan befolyásolta. A főváros múzeumainak száma ezzel négyre nőtt (Aquincum, Fővárosi Múzeum, Középkori Kőemléktár), s szervezeti átalakítás vált szükségessé. 1936-ban Székesfővárosi Történeti Múzeum néven, Horváth Henrik központi igazgató vezetése alatt igazgatási vonatkozásban egyesítették az intézményeket. 1935-ben Schmidt Miksa végrendeletében a fővárosra hagyta kiscelli kastélyát és gyűjteményét. A városligeti épületből a kiscelli kastélyba való átköltözés 1941-ben fejeződött be. A képtárat ez különösebben nem érintette, bár a várostörténeti metszetanyag egy részét is ott helyezték el. Petrovics Elek nyugdíjazása után Csánky Dénes a Szépművészeti Múzeum igazgatója lett. Az ő megüresedett igazgatói székét viszont dr. Kopp Jenő örökölte, aki 1946-ig állt a képtár élén. 1937-ben a Nemzeti Szalonban újabb reprezentatív kiállítást rendeztek. A képtár gyűjteménye mellett a Történeti Múzeum anyagát is bemutatták. 1939-ben pedig az 1937—1938. évi új szerzeményeket vonultatták fel ugyanott — két részletben. A gyűjtés elveinek kettősségére, a szociális szempontokra és a tudományos célra utal Kopp Jenő: „A múlt tudományos hiányait a jelen égető szociális hiányai bizonyos időre háttérbe szorítják." A negyvenes években ugyanis a vásárlások szociális és művészeti szempontú kettősségéről olvashatunk, de „céltudatosság, fáradhatatlan utánjárás, elmélyült ízlés, tárgyilagosság jellemzi a gyűjtés munkáját. Egyetlen művészi irányzatot sem részesítenek előnyben, mindenkitől a legjobbat, legjellemzőbbet igyekeznek kiválogatni. A mérték esztétikai. A Fővárosi Képtár mai művészeinknek — par excellence múzeumba való — képzőművészeti alkotásait gyűjti." A képtár anyaga 1957-ben a Magyar Nemzeti Galéria tulajdonába került.

A székesfővárosi képzőművészeti mecenatúra másik ága a muzeumi gyűjtőtevékenységtől részben vagy teljes egészében független ügyekből sarjadt ki. Ideszámítjuk a szociális intézkedéseket, díjakat, a várost és középületeit díszítő szobrok s egyéb művészeti alkotások készítésére hirdetett pályázatokat, adminisztratív intézkedéseket, bizottságokban kifejtett munkát stb. A fővárosi magisztrátus közgyűlése 1880-ban hozott első ízben olyan határozatot, amellyel Budapest művészetpártolása koncepciózus tervet, intézményesített formát nyert. Bizottságot alapított a művészeti ügyek intézésére, rendszeresen előirányzott évi 4000 pengőforint hitelkeretet biztosított kifejezetten képzőművészeti vásárlásokra. A bizottság feladatköre volt a vásárlás, a kortárs képzőművészeti élet figyelemmel kísérése, intézkedési javaslatok tétele, a köztéri szobrok állítása, összességében minden olyan ügybe való befolyás, felügyelet, ami a fővárosi képzőművészetet érinti. Példája követésére felhívta a kormányt, a törvényhatóságokat és városokat. A határozat indítékát a városöntudat érzésének kifejlődésében látjuk.

A főváros által vásárolt képek a hivatali helyiségeket díszítették, válogatott részüket a képtárba vitték át. A vásárlásokon túl budapesti látképek, polgármesterek, városi tisztviselők portréjának festésére adtak megbízást, kezdeményezték a millenniumi emlékmű és más emlékművek létesítését, teret biztosítottak elhelyezésükhöz, mint ahogy ellenszolgáltatás nélkül telket engedtek át az epreskerti műtermek és a Műcsarnok felépítésére, létrehozták a Százados úti művésztelepet, műtermeket építettek a mai Mártirok útja bérházaiban, a városi középítkezésekhez művészi dekorációkat rendeltek. A fővárosi és országos érdekű ügyek természetesen nem határolódtak el élesen, a főváros mindkettőben egyformán érdekeltnek tekintette magát. Így volt ez az emlékművekkel is. Már a századfordulón szűnőfélben volt az a rossz gyakorlat, hogy emlékművet és egyéb, a városkép esztétikai értékét növelő szobrot csak a fővárosban lehet felállítani — leszámítva a régebbi, vallási-kegyeleti emléklétesítés gyakorlatát és az országos mozgalommá terebélyesedett Kossuth-szobor állítást. Az viszont megmaradt, hogy politikai szempontból jelentősebb emlékműveket főleg Budapesten, az ország központjában emeltek. A főváros térrel, építőanyaggal és a rendszerint országos gyűjtésből fedezett előállítási költségekhez is mindig jelentős összeggel, valamint szakbizottságok tevékenységével járult hozzá az irredenta szobrok (1921), a *Batthyány-örökmécs* (1926), a Horvai-féle *Kossuth-szobor* (1927), az ereklyés országzászló (1928), a *Millenniumi emlékmű* és a *Nemzeti Hősök országos emlékköve* (1929), a *Szent Imre herceg*, az 1918—1919. évi „nemzeti vértanúk” emlékműve (1930) stb. létesítéséhez. Állaguk megőrzésének gondja is rá szállt, felügyeletükkel Cserhalmi Jenő szobrászművész volt megbízva. Számottevő egyházi szobrot, társadalmi kiválóságok emlékszobrát, még több tisztán esztétikai funkciójú vagy várostörténeti, topográfiai érdekességek megjelölésére szolgáló szobrot, illetve emléktáblát, díszkutat emelt és gondozott a főváros. Liber Endre statisztikája szerint 1919—1933 között 81 szobrot helyeztek el Budapest utcáin és terein, s ezekkel együtt számuk 183 lett. 1860-ban 20 volt. Sajátos a szoborállítás gyakorlatában, hogy amíg az emlékszobrok ügyeit — melyeknek mecénása lényegében az ország s a főváros adófizető polgársága volt — kisebb-nagyobb bizottságok vitték, és esetenként pályázatok fordulói után választották ki a megfelelőnek gondolt munkát, addig a díszítő szobrokat egyszerűen a művészek kínálatából vásárolták, kiállításokon. Más esetben direkt megbízást adtak. A szobrok beszerzésének módja tehát jellegüktől és jelentőségüktől függött. A harmincas évek végén és a háború alatt megszaporodtak a pályázatok, s általuk a művészek szélesebb köre jutott anyagiakhoz. Ilyen pályázatok utcanévjelzőtáblák, közkutak, emléktáblák tervezésére szóltak. A pályázatokat bizottságok, zsürik bírálták el. Budapest szobrainak milyenségét — a maga szükségszerű kompromisszumaival — a sokat és okkal kárhoztatott bizottsági demokrácia határozta meg.

A lehetőségében legnagyobb kihatású határozatát sajnos későn hozta a főváros, így — a második világháború közbejötte miatt — korszakunkban voltaképpen kihasználatlan maradt. A művésztársadalom — olasz mintára — már a húszas évek vége óta igényelte, hogy a középítkezések költségeinek bizonyos hányadát a beruházásokhoz kapcsolódó képző- és iparművészeti alkotások létesítésére fordítsák. A főváros 1940-ben szavazta meg, hogy minden építkezése költségéből 2%-ot képzőművészeti megbízásokra szán. A fővárosi díjak közül két alapítványt említhetünk. Az egyik az 1903-ban alapított Ferenc József koronázási jubileumi díj, amelyet „nem bevégzett tehetségnek, csak rátermettségüknek már nyilvánvaló jelét adó” 40 éven aluli művészeknek ítéltek oda. A 3000 pengővel járó díj a „legjelentékenyebb magyar pályadíj” volt. E díjban az évek során többek között Hegedűs László, Nagy

Zsigmond, Márffy Ödön, Gulácsy Lajos, Góth Móricz, Kövér Lajos, Márton Ferenc, Krivátsy-Szüts György, Mihalovits Miklós, Istókovits Kálmán, Szőnyi István, Mészáros László, Aba-Novák Vilmos, Molnár C. Pál, Jeges Ernő, Medveczky Jenő, Kontuly Béla, Gussich Jenő, Kákay Szabó György, Ligeti Miklós, Kovács Mária stb., tehát mai értékrendünk szerint különböző kvalitású művészek részesültek. A másik az 1928-ban alapított Székesfővárosi iparművészeti aranyérem. Ez mintegy betetőzése volt a főváros iparművészetet pártoló tevékenységének. Az alapító, Bárczy István polgármester korábban az Iparművészeti Társulat díszelnöki székében ült, s nagy része volt a társulat első világháború előtti felvirágoztatásában. A világháború után kapcsolatuk kissé meglazult, de 1926-ban a művészeti ügyeket intéző IX. Ügyosztály valamennyi ügyosztályt felszólította a „hazai iparművészet intenzív felkarolására", a berendezési és dísztárgyak alaposabb művészi szempontú megválogatására, és ilyenek megrendelés útján való készíttetésére. A főváros a felügyelete alá tartozó ipari üzemeket, intézményeket ugyancsak rábírta a művészek foglalkoztatására. Ennek eredménye volt, sok más mellett, a Harmatvíz-plakát, az idegenforgalmi plakátpályázatok, Budapest—Fürdőváros-pályázatok stb. A nyolcvanas évektől 1925-ig 159 fővárosi érdekeltségű pályázat zajlott le. 1927-ben Buzáth János alpolgármester vezetésével évi 10 000 pengőt szavaztak meg iparművészeti tárgyak — részben múzeális célú — vásárlására, és a rákövetkező évben állandó iparművészeti szakbizottságot hoztak létre. Ez a bizottság a Közművelődési és Művészeti Bizottság albizottságaként működött. Tagjai között volt Csányi Károly, Györgyi Kálmán, Kertész K. Róbert, Végh Gyula és Ágotai Lajos. Két iparművészeti ösztöndíj létesítését is eltervezték, az egyiket az Iparművészeti Iskola, a másikat a Székesfővárosi Iparrajziskola részére.

Művészeti és szociális intézkedés volt, hogy 1927-ben Budapest átvette a Greco Gobelinszövő Műhelyt, és Székesfővárosi Textilipari Foglalkoztató Gobelinszövő Műhely elnevezéssel a „magyar textilművészet fejlesztésére, a magyar középosztály tehetséges elszegényedett leányainak méltó munkával való ellátására" működtette. A műhelyt Kóródy György vezette, szervezetileg a Székesfővárosi Iparrajziskolához tartozott, vele együtt állított ki 1931-ben. A főváros kezdeményezte 1926-ban — a középosztálybeliek lakáskultúrájának fejlesztésére — az olcsó bútor, majd 1933-ban a lakásművészeti tervpályázatot. 1926-ban vette át a főváros a Műcsarnokot; szerződésbe foglalt állásfoglalására az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat kiállításain ettől kezdve helyet kaptak a modern művészek csoportjai, a KUT és UME is. Ez volt talán a főváros legjelentősebb beavatkozása az egyetemes magyar képzőművészeti életbe; ennek folytán — amellett, hogy megváltozott a műcsarnoki kiállítások összképe — előtérbe került a Képzőművészeti Társulat szerepének revíziója. Bárczy István díszelnöksége nem volt egyedi eset; szinte valamennyi nagyobb művészeti szervezet tisztikarában, különböző országos bizottságokban is helyet foglaltak a főváros magasabb beosztású tisztviselői, s az elvi támogatáson túl javaslataiknak Budapest anyagi erőforrásaiból adtak nyomatékot.

Az állandó művészeti díjak mellett számos alkalmi díjat adott a főváros, a főiskolások kiállításán ugyanúgy, mint a Nemzetközi Fényképkiállításon. 1932-ben, az új törvény értelmében, Budapest az összes művészeti ügyeket saját hatáskörében intézhette. Ehhez a megnövekedett felelősséggel járó munkához nagyobb szaktanácsadó testületet alakítottak, amelybe, a hivatalnokok mellé, művészeti szakembereket is bevontak. Elnöke Sipőcz Jenő polgármester, helyettese Liber Endre alpolgármester és Némethy Károly volt; a bizottsági tagok között Bárczy István, Ugron Gábor, a szakértők között Gerevich Tibor, Kertész K. Róbert, Lyka Károly, Petrovics Elek, Szőnyi Ottó, Végh Gyula nevével találkozhatunk. Művész tagjai: Csók, Glatz, Nádler, Pásztor, Telcs, Hikisch, Györgyi; hivatalból Pacher Béla, valamint a fővárosi múzeumok, a levéltár, és az emlékfelügyelőség vezetői voltak a tagok.

A Hóman-időszak alatt felerősödött állami műpártolás miatt Budapest mecenatúrájának bizonyos fokig kisebb jelentőséget tulajdonítottak. A „bűnös Budapest"-ről szóló kijelentések már a korszak elején elhangzottak, ideológiai hatóerővé azonban — szempontunkból — a harmincas évtizedben váltak. A kormány egyre nagyobb összegeket fordított és egyre nagyobb befolyást gyakorolt a vidéki városokra, hogy elevenebb kulturális működést fejtsenek ki. 1938-ban indították el a Kulturális Hetek rendezvénysorozatát: minden évben más és más városban rendezték meg, a háború éveiben pedig az újólag visszacsatolt területek nagyobb városaiban. Az erőbedobás mértékét, az ügy propagandisztikus és politikai jelentőségét mutatja, hogy még a Nemzeti Képzőművészeti Kiállításokat is kimozdították Budapestről. Az állami díjérmeket is vidéken osztották, noha nem szükségszerűen vidéki művészeknek.

A Szent István-év után sokáig olvashatunk tudósításokat, hogy mely vidéki városokat juttattak képzőművészeti alkotásokhoz az állam pénzén. Természetesen mindez nem apasztotta le Budapest művészetpártolási tevékenységét, de lényegesen csökkentette az iránta megnyilvánuló figyelmet. A háború évei egyébként — az első világháború által kiváltott pénzromlás eleven, az egész korszakban ki nem hevert emléke miatt — felfokozták a pénz mozgását, és a művészeti piacon is konjunktúrát inditottak el. Budapest mecenatúrája ekkor újabb lendületet vett, mintha tudomást sem vettek volna arról a baljóslatú előjelről, hogy az újonnan épült városmajori templomot 1942-ben, a legelső bombatámadások alkalmával találat érte, mintegy intő példájaként annak, hogy a háborúban immár nemcsak a pénz értéke veszhet el, de maguk a dologi javak és a műtárgyak is megsemmisülhetnek.

AZ EGYHÁZI MECENATÚRA

Az állam és a főváros művészetpártoló tevékenysége mellett az egyházak, kiváltképpen a katolikus egyház művészeti mecenatúrája töltött be jelentős szerepet korszakunkban. Az egyház — a nem elhanyagolható mennyiségű vásárláson túl — főképpen mint megrendelő fordult a művészet felé: megbízásokat adott régi templomok felújítására, bővítésére, kifestésére, szobrokkal, iparművészeti alkotásokkal való díszítésére, valamint új templomok építésére. Az ilyen nagyobb volumenű beruházásoknál az építészeken kívül képző- és iparművészeket foglalkoztattak, úgyhogy az alapkőtől a toronykeresztig, a kapu vasszerelvényétől az oltárképig minden egységes vagy legalábbis összehangolt művészeti koncepció szerint készült. A legsikerültebb templomoknál az építészet és a társművészetek összekapcsolásában a régi korok egyházművészeti mecenatúrájának folytatását, a barokk korszak Gesamtkunstwerkjeire emlékeztető esztétikai igényességet fedezhetünk fel. A két világháború közötti politika köztudottan fontos szerepet szánt az egyháznak: „Történeti egyházainkra szükség van, és az ország újjáépítése csak akkor lesz szilárd, ha a felépítményt a vallás és erkölcs vasbeton alapjaira fektetjük le" — írta Klebelsberg. Az egyháznak kellett gátat vetnie a 19. században elkezdődött, Magyarországon a Tanácsköztársaság megalakulása tényében és ideológiájában kulmináló dekrisztianizálódási folyamatnak, a néptömegek vallástól, egyháztól való eltávolodásának. A „kommunizmus nem volt egyéb destruktív összeesküvésnél, a keresztény és nemzeti Magyarország megsemmisítésére" — írta az egyik valláspolitikus. A kor politikai nézeteiben, szóhasználatában az ateizmust, marxizmust, kommunizmust a nemzetellenesség fogalmával azonosították, míg a neonacionalista ideológia a hazafiságot és a vallásosságot tekintette az állam restaurációja konstruktív eszmei, érzelmi támaszának. Klebelsberg írta: „A magunk táborában saját nagy létkérdéseinket oldjuk meg és ezentúl összefogunk azokkal szemben, akik tagadják Istent és a haza eszméjét, a nemzeti gondolatot." Az egyházak feladatukat azzal teljesitik, leginkább azzal járulnak hozzá a neonacionalizmus eszméjének győzelméhez, ha a széles tömegeket, főként pedig a munkásságot megggyőzik arról, hogy „nincs más járható út, mint az atheisztikus és nemzetellenes marxizmustól való visszatérés a vallás és a nemzeti gondolat táborába". Az egyház feladatául tűzték tehát ki — bízván hagyományos erkölcsi tekintélyében, páratlan mértékű anyagi eszközeiben és régi keletű társadalomszervező képességében — a neonacionalista és revíziós politikai nézetek hatékony terjesztését az egész társadalomban, de különösképpen az olyan rétegek körében, amelyekre az állam, illetve a világi társadalmi szervezetek már nem tudtak hatást gyakorolni — állapította meg a neonacionalizmus és vallás összefonódásáról Balogh Sándor. Az egyház — a fénykorában bevált módon — ideológiájának népszerűsítése, a vallás terjesztése szolgálatába állította tehát a művészeteket is.

A katolikus egyház kulturális és művészetpártoló tevékenységét azonban nemcsak az aktuális hazai politikai helyzet, a kereszténység jelszavával az ezer éves Szent István-i gondolat felelevenítését és propagálását, a feudálkapitalizmus restaurációját célzó neonacionalista politika, a társadalmi haladás ellen harcoló keresztény kurzus segítette elő, hanem a katolikus világegyház legfelsőbb irányításában megnyilvánuló új szemlélet is. XI. Pius pápa 1922-ben kiadott enciklikája az egyház tevékenységében a valláserkölcsi, nevelési, kulturális és karitatív munka erősítésére hívta fel a figyelmet. Az ő 1925-ben megjelent, az egyházművészetre vonatkozó rendelete volt az elindítója, legalizálója a modern

egyházművészetnek. Négy alaptörvényt fogalmazott meg: az egyházművészetnek alkalmazkodnia kell a liturgiához; illeszkednie kell a környezetbe; nem az anyagi pompát kell érvényesítenie, hanem a belső értéket; végül anyagszerű legyen a templomok belső építészeti kiképzése, valamint a használatra szánt liturgikus tárgyak megformálása. „Az egyházművészetnek becsületesnek és őszintének kell lennie" — összegezte a pápai kánonokat Gerevich Tibor. Ő fogalmazta meg azt is, hogy a kortárs művészet alkalmazása az egyház hagyománya: „Akik tehát a kor stílusát követik az egyházművészetben, az egyház hagyományait követik. Krisztus egyháza örök, s korántsem fejezte be misszióját a művészetben sem. Hivatott a mai művészetnek nemcsak felkarolására, hanem irányítására is, mint ahogy maga hozta létre a múlt nagy korstílusait, a románt, a gótikát, a barokkot." A magyar egyházművészet megteremtésére, művészi színvonala emelésére tett korábbi lépések Fieber Henrik, a kulturális minisztérium egyházművészeti referense nevéhez fűződtek. Az 1908. évi egyházművészeti kiállítás, a Kós—Jánszky-féle zebegényi templom, a Fraknói-művészház jelzik állomásait. 1920-ban Gerevich Tibor lépett Fieber helyébe. Amint elődje, Gerevich is küzdött „a közelmúlt sémáinak meggyőződés nélküli ismétlése", a művészi szempontból igénytelen, gyári tömegtermelésű egyházi felszerelési tárgyak ellen. „... Magyarországon keresztény és nemzeti felbuzdulás van. Új korszellemünknek ez két legfőbb jellemzője. Az új magyar közszellem bizonyára alkalmas talaj lesz a modern egyházművészet kibontakozására is" — írta 1920-ban.

A modern szellemiség tekintetében az egyházi építészet az élen járt, bár még élt a historizáló eklektika is: 1930-ban, anakronisztikusan későn készült el pl. a Foerk Ernő tervezte szegedi fogadalmi templom. A holland és német protestáns templomok ösztönző példáját követő funkcionalista templomépítészet itthoni elfogadását és elterjedését sajátos módon nagyban elősegítette a nehéz gazdasági helyzet, amely kötelező érvénnyel írta elő az anyagtakarékosságot. Nehezebb volt a jó értelemben vett modernség térfoglalása a templomi felszerelések, dekorációk és berendezési tárgyak körében, mert — ahogy egy helyt olvashatjuk — az építkezésre még csak jutott pénz, de a felszerelésre már nem. E vonatkozásban sok tennivalója volt az egyháznak; megoldás több is kínálkozott. 1920-ban, az Iparművészeti Társulat bevonásával megalapították az Ecclesia Egyházművészeti és Áruforgalmi Részvénytársaságot. Fokozták az egyházművészeti bemutatók számát: 1923-ban Velencében, 1924-ben Monzában külön vitrinekben emelték ki az egyházi funkciójú iparművészeti alkotásokat. 1925-ben, a szent év alkalmából Rómában rendezett kiállításon Székely Bertalantól és Munkácsy Mihálytól a jelenig vonultatták fel az egyházi tárgyú magyar művészetet, elsősorban festészetet, de nagy bőségben különböző kegytárgyakat is. Az Országos Katholikus Szövetség 1926-ban egyházművészeti kiállítást szervezett; a rendszeresítés szándékával, meghatározott vallási tárgyú műtárgy alkotására és a kiállítási plakát tervezésére Csernoch-díj pályázatot hirdetett. Az 1908. évi kiállítás után Második Magyar Országos Egyházművészeti Kiállításnak nevezett, s a Nemzeti Szalonban tartott bemutatón 28 kiállító szerepelt. A kiállítást bőségesen osztott díjakkal, nagy propagandával tették emlékezetessé.

A katolikus egyház természetesen megalakította azokat a szerveit, bizottságait, amelyek művészeti ügyeivel foglalkoztak: 1930-ban az Országos Egyházművészeti Tanácsot — ez Serédi Jusztinián hercegprímás elnöklete alatt működött, felügyeletet gyakorolt és irányította az egyházmegyénként szervezett Egyházművészeti Bizottságokat —, valamint a Központi Egyházművészeti Hivatalt, az egyház építkezéseit művészeti szempontból lektoráló intézményt. Az Egyházművészeti Tanács „célja, hogy a silány, gyári termékek helyét igazi művészi alkotásoknak juttassa", de az ingó műemlékekre vonatkozó törvények betartatása és az egyházművészeti tárgyak — máig is megoldatlan — lajstromozása is feladatai közé tartozott.

A húszas évek egyházművészeti tevékenységének méltó befejezése a Szent Imre megdicsőülésének 900. évfordulója alkalmából, 1930-ban rendezett ünnepségsorozat volt. A fő esemény a Műcsarnokban
4, 46 rendezett Szent Imre-kiállítás, valamint Szent Imre szobrának felavatása volt. Ezt Kisfaludi Strobl Zsigmond Izabella főhercegnő megbízásából készítette. A korszakra igen jellemző a propagandisztikus szerepű ünnepségsorozat körültekintő előkészítése is: Huszár Károly nyugalmazott miniszterelnökkel az élen létrehozták a Szent Imre-év rendező bizottságát. Az előkészítés része volt és Szent Imre további kultuszát szolgálta Révay József Árpádok virága, Szent Imre herceg című könyvének az ünnepre időzített megjelentetése. Az ünnepség átgondolt koncepcióját és méreteit jelzi, hogy 62 plébánia részére

igényeltek Szent Imre-szobrot, de nem kevés köztéri emlékművet, kisméretű Szent Imrét is — porcelánból, majolikából, fából —, továbbá érmeket és plaketteket, festményeket és grafikai műveket, fal- és oltárképeket templomokba, plébániákra, iskolákba. E művekről reprodukciók kiadását tervezték, levelezőlap formájában, imakönyvbe tehető, valamint nagyobb méretben. Iparművészektől, grafikusoktól rendelték, várták a templomi, egyesületi Szent Imre zászlóterveket, kézimunkaterveket, könyvjelzőket, ékszer-, szivar-, cukordobozterveket, levélnyomtatókat, szenteltvíztartókat, házioltárt, olcsó kiadványokhoz Szent Imre életútjának illusztrálását, Szent Imre-olvasókat, lógó és álló örökmécseseket, vitrinbe való díszpoharakat, miseruhákat, hivatalos és emlékbélyegmintákat, utazási prospektusterveket, kirakatdíszítési terveket, kelyheket, cibóriumokat, monstranciákat, gyertyatartókat, gyertyákat és a Szent Imre-harangot. A kívánságlista alapján — lényegében nyilvános pályázat keretében — alkotott tervekből válogatták ki a díjazásra, felállításra, megrendelésre, sokszorosításra és forgalmazásra alkalmas műveket. A műcsarnoki nagy kiállítás mellett az Iparművészeti Társulat, valamint a Nemzeti Szalon is rendezett Árpád-házi szenteket bemutató, ill. az eseménnyel kapcsolatos tárlatot. Szombathelyen és Székesfehérvárott is volt egyházművészeti kiállítás. A kiállításokat jelentékeny díjazás és vásárlás követte, noha mind a pályázatok, mind pedig a kiállítások kissé alatta maradtak a várakozásnak.

1934-ben, a Rómában rendezett repreztentatív egyházművészeti kiállításon a római iskola képviselte a magyar egyházművészetet. A római akadémia minden hallgatójának „kötelessége kivennie részét az új magyar művészet egységes kibontakoztatásából s segítenie kell oly feladatok elvégzésében, melyekben művészetünk fejlődése meglassult, vagy elakadt, vagy amelyek mint új kívánalom lépnek fel: a freskófestészetben, a történeti festészet feltámasztásában... az egyházművészet méltó fellendítésében..." A Gerevich Tibor megfogalmazta program realizálódott is a római iskola művészeinek munkásságában, hiszen a továbbiakban szinte teljességgel részükre biztosították az egyház megrendeléseit. Árkay Bertalan és Gerevich elképzelésének megfelelően a római kiállításon teljesen felszerelt templombelsőket mutattak be. Ezt követően 1936-ban — az egyházművészet kérdéseit megtárgyaló római Volta kongresszus évében — a velencei biennálén templom-enteriőröket rendeztek be az olaszok is.

1937-ben, a Modern monumentális művészet Nemzeti Szalon-beli kiállításán ugyancsak nagy részt szenteltek az egyházi jellegű műveknek. Általában az egyházművészetnek az építészethez, a liturgiához, tágabban a vallás céljaihoz igazodó, „a hívek ájtatosságát, lelki felemelkedését szolgáló", alkalmazott jellegét hirdették. Az egyházművészet „par ecxellence alkalmazott művészet, alá kell vetnie magát az egyház akaratának" — summázta a törekvést Jajcay János. 1938-ban az egyházművészet újabb demonstratív felvonultatására adott alkalmat a Szent István-év, I. István király halálának 900. évfordulója. A Szent Imre-évet is felülmúló rendezvényekkel, többek között az Eucharisztikus Világkongresszussal ünnepelték meg az évfordulót. Szempontunkból ezúttal is a képzőművészeti pályázatokat, valamint a Műcsarnokban rendezett nagy kiállítást emelhetjük ki, de a politikai vonatkozások is nagymértékben fokozták a Szent István-év jelentőségét. Az egyetemes katolicizmus budapesti demonstrációját az egyebek között Eugenio Pacelli bíboros által is képviselt antibolsevista és szovjetellenes beállítottság, a „Kelet elleni keresztes háború" egységfrontja kialakításának szándéka, a Trianon óta hangoztatott soviniszta nagyhatalmi törekvések felerősödése, a „szentistváni" birodalom restaurálásával kapcsolatos illúziók tovább színezése jellemezték. Ami a mennyiséget illeti, művészeti hozama is nagy volt: a Szent István-emlékév országos bizottsága még évek múlva is hirdetett pályázatokat. Ezeket a műveket különféle vidéki városokban helyezték el. Egy 1944-ben készült kimutatás szerint 6 város — Szombathely, Miskolc, Veszprém, Eger, Komárom, Vác — átlag 12 m^2 történeti képet, Debrecen, Sopron szobrot, Szeged, Pécs, Győr, Szombathely, Nyíregyháza szőnyeget kapott. Összesen 17 városban, illetve településen helyeztek el méreteiben jelentős, Szent István témájú műalkotást.

Az Országos Egyházművészeti Tanács és a Központi Egyházművészeti Hivatal 1941-ben újabb, s talán minden addiginál összefoglalóbb igényű egyházművészeti kiállítást rendezett a Nemzeti Szalonban. A bemutatót Szent László jubileumára, Nagyvárad visszacsatolásának emlékére készítendő, keresztútra, állandó tábori oltárra stb. kiírt pályázatok előzték meg. A kiállítás célját úgy fogalmazták meg, hogy az

egyházművészet szoros határain túl kívánnak lépni vele. A Szépművészet egyházművészeti számot adott ki. Ebben Gerevich Tibor, Somogyi Antal, Jajczay János, Molnár Ernő az egyházművészet elvi és gyakorlati kérdéseit taglaló, valamint két évtizednyi történetét ismertető írásait közölték. Ez idő tájt ugyancsak áttekintést adtak az egyház által legtöbbet foglalkoztatott vagy kiemelkedőt produkáló művészek, Árkay Aladár és Bertalan, Ohmann Béla, Kontuly Béla, Aba-Novák Vilmos, Jeges Ernő, Nagy Sándor, Szőnyi István, Árkayné Sztehló Lili stb. pályájáról, műveiről. Az építészet és társművészetek szintézise volt a vezérgondolata az „1942" címen rendezett kiállításnak, amely a legérettebb példákat éppen az egyházművészet köréből vette. A két évtized vallásos nevelése és propagandája, valamint a háborús bizonytalanság hatására erősödött a vallásos érzés az emberekben. Erre alapozták az Egyházművészet a lakásban címmel megrendezett bemutatót a Belvárosi Művészeti Szalonban, 1944-ben pedig a Szent Margit-kiállítást az egy évvel korábbi szentté nyilvánítás megünneplésére.

A katolikus egyház mellett — kisebb mértékben ugyan — a protestáns egyházak is részt vettek a művészetek támogatásában. A modern templomépítészet hazai indulását Árkay Aladár 1913-ban épített, Vilma királynő úti (Gorkij fasor) református templomától számítja a szakirodalom. A korszak vége felé Rimanóczy Gyula tervei szerint emeltették a Pozsonyi úti templomot, amely méltó társa bármelyik modern katolikus templomnak. A református egyház fokozott érdeklődést tanúsított saját művészeti múltja iránt: 1921-ben a népi egyházi emlékek megmentésére hoztak határozatot; a debreceni kollégiumi múzeumot egyháztörténeti és művészeti múzeummá kívánták fejleszteni. 1939-ben Modern protestáns művészet címmel rendeztek kiállítást.

MAGÁNSZEMÉLYEK MŰVÉSZETTÁMOGATÁSA

A korszak művészeti válságának egyik okát a magánvásárlásoknak az első világháborút megelőző időszakhoz viszonyított — de abszolút mértékkel mérve is — nagyfokú elapadásában jelölhetjük meg. A művészeti vásárlás apályának kiváltó oka az egész társadalom gazdasági megroppanása volt. „A világháború óta gazdasági, társadalmi és szellemi válságok hullámverése ér minden réteget és foglalkozási ágat, de talán egy sincs közöttük, amelyet annyira elborítana az áradat, mint a magyar képzőművészet fuldokló társadalmát. A társadalom egész struktúrájában jelentkező eltolódások, ha a jövő társadalmának biztos képét még nem is tárhatják elénk, mégis arra irányítják figyelmünket, hogy alapjában lényeges változások történését éljük. Réteges elrendeződések közben, tőkék semmisülnek meg, nagytőkék képződnek, jövedelmek fogynak és növekednek, és az egész gazdasági rendben is tektonikus elváltozások vannak folyamatban. Mindennek a mozgásnak szinte dinamikus hatású tükrözését adja hazánk képzőművészeti életének zavaros felülete, művészeink ijedt és tétova magatartása, távolabb pedig értelmiségi rétegeink kapkodó és irányvesztett, kritikátlan és válogatásra, értékelésre nem hajlandó bizonytalansága" — állapította meg egy gazdasági célzatú tanulmány írója a harmincas évek végén.

A világháborúban, majd azt követően a korona devalvációban elszegényedett az a szűk, jobbára, de nem kizárólag városi közép- és nagypolgári réteg, amely kellő műveltséggel, kultúráltsággal és anyagi erőforrással rendelkezett, s szellemi és anyagi felkészültségét a művészet értő támogatására, mecénálására, műtárgyak vásárlására és gyűjtésére fordította. Aki közülük ezt a financiális romlást átvészelte, az a világgazdasági válság újabb pénzkatasztrófájában vesztette el egzisztenciája biztos alapjait. A válság e réteg felfrissülésének, újabb vásárlóképes egyedekkel való kiegészülésének is gátat vetett. Elszegényedésével együtt járt, hogy vagy egyáltalán nem, vagy pedig a korábbinál lényegesen kevesebbet fordított művészeti vásárlásra. Ez semmiképpen nem volt elég a művésztársadalom egzisztenciális szükségleteinek fedezésére. A helyzetet szinte tragikussá fokozta, hogy az így keletkezett jövedelemkiesést a közületek és az állam nem tudták pótolni.

Ennek a műpártoló rétegnek Magyarországon nem volt nagy történeti múltja. A kiegyezés után verbuválódott és erősödött meg. Érdeme, hogy a kortárs művészetre is áldozott, általa virágzott fel a művészeti közélet, nőtt a művészeti termés a századfordulón és a századkezdő másfél évtizedben. Sajnálatos módon a heterogén összetételű művészetpártoló réteg megerősödését megszakította a háború

kiváltotta infláció, olyan lehetőséget vonva el a művészettől, amely minden bizonnyal példátlan eredményeket hozott volna. A réteg tagjainak száma — becslés szerint — 10—15 ezer között mozgott, maximálisan ennyire tehető ugyanis azok létszáma, akik a művészeti és műpártoló szervezetek keretében, tehát szám szerint felbecsülhetően, rendszeresen gyakorolták a műpártolást, vásároltak, belefolytak a művészet társadalmi mecénálásába. Kiemelkedő képviselői — szempontunkból — a gyűjtők voltak. A háború és következményei okozta társadalmi, gazdasági megrázkódtatás gyűjteményeket is felbomlasztott, arra kényszerítette a gyűjtőket, hogy féltett értékeiket, becsült műtárgyaikat eladják. Már a világháború alatt, majd pedig közvetlenül utána „egyre terjedő aukciólázról" olvashatunk. Az árverések vásárlói között sajnos sok volt a külföldi: nekik még olcsónak bizonyult a belföldi vásárlók számára már megfizethetetlenül magas ár. Az országból lefékezhetetlenül megindult a műkincsek külföldre áramlása, mindeddig igazában fel nem mért károkat okozva a nemzeti vagyonban. Többek egyenesen külföldi árverési csarnokba vitték gyűjteményüket vagy annak nemzetközi érdeklődésre számítható részét, pusztán abból a megfontolásból, hogy a koronánál biztosabb pénznemet és a magyarországinál jobban fejlett piacon nagyobb árat kapjanak érte. A korszakban számtalan régi gyűjtemény bomlott fel, főúri birtokban levő műkincs, műtárgyhagyaték került üzleti forgalomba — a korona „haláltáncának" váratlan hozamaként. Az áruba bocsátott műtárgyak között — olyan példákat leszámítva, mint Bruck Lajos és Mednyánszky László képei, Fónagy Aladár gyűjteményének része, Nemes Marcell gyűjteményének magyar anyaga, Faragó Ödön művészeti hagyatéka, Szegő Pál képei — az élő magyar művészet és a félmúlt korszak magyar művészete alig szerepelt. A válság jellemző tüneteként a nemzetközi üzleti életben is értéknek számító tárgyak forgalma és ára növekedett, a vásárló érdeklődése elsősorban ezekre irányult.

A tőke új keletű tulajdonosai, az „újgazdagok", „síberek", „hadimilliomosok", a világháború alatt és után a magyar társadalmi és gazdasági élet tipikus alakjai nem hajtottak hasznot a kortárs művészetnek. Részint régiségeket vásároltak „mohó harácsolással", hogy leplezzék gazdagságuk új keletét, részint pedig minden ízlést és csínt nélkülöző költséges bóvlikkal, az álművészet reprezentatív gyártmányaival vették körül magukat. Esetükben a pénz és a művészet útjai csaknem 180 fokkal fordultak el egymástól. Pénzfitogtatásuk nem ismert határt, s olyannyira szemet szúrt, hogy az állam 1920-ban megfékezésükre bevezette a fényűzési és luxusadót. Ennek az intézkedésnek a művészettársadalom látta igazán kárát, mert mindennemű hivatalosan kimutatható műtárgyeladás, még az egyesületeken belül bonyolódó is, adókötelessé vált, ezáltal megkurtította a művészek és az egyesületek bevételeit.

A megváltozott társadalmi és leromlott gazdasági viszonyok között módosult a művészet és közönség viszonya. Lázár Béla úgy fogalmazott, hogy a művész és a társadalom közvetlen kapcsolata elveszett, meglazult; a mecénás mint típus eltűnt. A műkereskedelem és a kiállítás intézménye közvetít a művész és a társadalom tagjai között. Az új műbarát típusává a vevő vált. Ő lépett a mecénás, a megbízásokat, megrendeléseket adó művészetpártoló helyébe. A mecénás és a művásárló között áll a műgyűjtő, aki egyéni sajátosságai mellett mindkettő bizonyos tulajdonságaival rendelkezik. A leírtak kimondatlan lényege, hogy a művészeti termelésben és forgalmazásban a háborút követően ugrásszerűen következett be a kapitalista műkereskedelmi viszonyok leplezetlen uralomra jutása. Ez a munkában nagyobb termelésre, a forgalmazásban egyre nagyobb árukínálatra, gyakori kiállításra és vevővárásra késztette a művészeket. A képzőművészet anyagi krízisének egyik forrásává ez a túltermelés vált. A válságot mélyítette, hogy ugyanakkor a társadalom általános anyagi leromlása miatt a fogyasztás meg csökkent.

A szélesebb társadalmi rétegek, így a kispolgárság és az úgynevezett középosztály körében jelentkező vásárlási igény lényegében nem jutott el a művészetig; lelkiismeretlen „képkalózok", műkereskedők az autentikus műtárgyaknál olcsóbb hamisítványok és a giccs felé térítették el. A középosztályba tartozó legkülönfélébb társadalmi rétegek egységesen alacsony kulturális, képzőművészeti tájékozottságuk és színvonaluk miatt, összességében a legnagyobb kárvallottjai lettek — természetesen a művészeken túl — a kép- és műtárgyüzletnek. Pedig a képzőművészek mindent megtettek, hogy egyre több érdeklődőt és támogatót nyerjenek meg. Az egyesületek állandóan toborozták műpártoló táborukat, különféle kedvezményeket, tisztes üzletet kínálva, rendszeres információt nyújtva nekik. Növekedett a képzőművészeti gyűjtés körüli propaganda is: könyvek, cikkek jelentek meg nagyobb gyűjteményekről, időnként kiállításon mutattak be egy-egy magángyűjteményt, illetve magángyűjteményben levő

műtárgyegyüttest. Ernst Lajos Hungaricum-gyűjteménye valóságos múzeumként állt nyitva a nagyközönség előtt, Ráth György, Hopp Ferenc, gr. Zichy Jenő, Déri Frigyes gyűjteményéből pedig önálló múzeumot nyitottak, és szokás volt a prominens magángyűjtemények, így a Fruchter-, Wolfner-gyűjtemény stb. időnkénti megnyitása az érdeklődők számára.

A korszakban észrevehetően változott a műtárgygyűjtés profilja. A ferencjózsefi békeidők nagy európai gazdasági közösségében bőségesen áramlott az országba a nyugat-európai képző- és iparművészet. A magyar gyűjtők más országok gyűjtőivel egyenlő rangban és eséllyel válogathattak Európa közös szellemi kincsének üzleti forgalomba került műtárgyaiból, és részt vehettek a múlt századi francia művészet üzleti felfedezésében. A külföldi anyag mellett a század utolsó évtizedeiben és a századfordulón kezdett összeállni több magyar anyagú gyűjtemény. A korszak kezdetén régi és modern
43 külföldi anyag volt az Andrássy-, Hatvany-, Herczog-, Kohner-, Glück-, Lederer-, Delmár-, Nemes Marcell- stb. gyűjteményben; magyar anyag a Dános-, Ernst-, Fónagy-, Mauthner-, Schuler-, Tímár-, Weiss-, Wolfner- stb. gyűjteményben. A világháború éveitől a külföldi anyag fokozatosan kezdett fogyatkozni, kiáramolni Európába. Újabbak beszerzése, megvásárlása egyre nagyobb nehézségekbe ütközött a hazai pénz inflálódása s a nemzetközi képpiac időközben felment árai miatt. Az európai műtárgycsatornák elzsilipelődése erősítette az érdeklődést a magyar anyag, mi több, a viszonylag olcsó, kortárs művészet iránt. A tendencia már a húszas években észlelhető volt. Mindez olyan jelentős élő művészeti gyűjteményeket eredményezett, mint Oltványi Ártinger Imre, Fruchter Lajos, Radnai Béla, Szilágyi Sándor, Cseh-Szombathy László, Köves Oszkár, Szöllősi Henrik, Szegő Pál, Fleischer Dezső, Gegesi Kiss Pál, Mihályfi Ernő, Hidas László gyűjteménye volt a harmincas—negyvenes években. Esetükben teljesedett ki az, amit a magyar művészek a társadalom tagjaitól elvártak, az anyagi áldozatokat vállaló, értő műtárgygyűjtés.

A művészet támogatásának a vásárláson, gyűjtésen kívül létező formái közül elsőnek említhetjük a magánosok részvételét a művészeti szervezetek munkájában. Az országos művészeti szervezetek külön szakosztályt szerveztek nem művész tagjaik, az úgynevezett pártoló, műgyűjtő, támogató tagságuk részére; a kisebbek viszont közvetlenül kapcsolták be őket szervezetük testébe, és eleve nevükben is kifejezésre juttatták, hogy művészeket és műpártolókat fognak össze. A Szinyei Társaság külön egyesületet, a Szinyei Merse Pál Társaság Baráti Körét alakította ki 1925-ben. Másutt követték ezt a példát, így alakult meg a Vásárhelyi Művészek Barátainak Egyesülete és a Műpártoló Egyesület Kecskeméten, 1926-ban. Az egyesületi tagság tagdíjjal járt, a tagdíj az egyesület tőkéjét gyarapította. Minél nagyobb volt a tagság, annál inkább emelkedett a tagdíjból származó jövedelem. A műpártoló tagság tehát rendszeres pénzforrást biztosított az egyesületeknek munkájuk kifejtéséhez, céljaik valóraváltásához. A pártoló tagságtól befolyt összeg mértékére jellemző, hogy a Szinyei Társaságban ez tette lehetővé a Magyar Művészet című folyóirat évfolyamainak megjelentetését, amit azután a pártoló tagság tagilletményként kapott. A művészeti szervezetek a pártoló tagság áldozatkészségét szellemi javakkal és műtárgyakkal viszonozták. Anyagi kedvezményeket biztosítottak számukra: ingyenes kiállítás, zenei- és ismeretterjesztő előadás látogatást maguk és családtagjaik részére, a vásárlásoknál árengedményt. Legtöbb társulat évenként tárgysorsjátékot rendezett: műtárgyakat sorsolt ki pártoló tagjai között. A Munkácsy Céh kifejezetten olyan ajánlatot terjesztett elő, miszerint ha „műgyűjtői kötelezik magukat, hogy három éven át az aláírt összeg erejéig, vagy ezen felül a Céh kiállításain vásárolnak, a tiszta jövedelemből a Céh műtárgyakat vásárol és azokat kisorsolja a (pártoló) tagjai közt”. Az egyesületek ilyen irányú fáradozásai teljesen nyilvánvalóan a műgyűjtési kedv felszítását célozták.

A rendszeresen befizetett tagdíjakon túl a műpártoló tagság tehetősebbje alkalmi adományokkal segítette a szervezeteket. Köztudott, hogy a szolnoki telepet nagyobb vállalkozásaiban és válságos időszakaiban Kohner báró adományai segítették. A Szinyei Társaságnak nyújtott adományok listáján 1924-ben Drucker Géza, Ernst Lajos, Fränkel Ernő, Glück Frigyes, Groedel Dóra bárónő, br. Hatvany Ferenc, br. Herczog Mór, Hirsch Albert, Horváth Nándor, Kónyi Hugó, Lederer Sándorné, Majovszky Pál, Mauthner Zoltán, Nemes Marcell, Tószeghy Richárd, Wertheimer Adolf, Wolfner Gyula szerepelt, minimum 1 000 000 koronával vagy 1000 svéd frankkal. Jánoshalmi Nemes Marcell ezen kívül a társulat öt éves fennálására 50 000 000 koronát adott azzal a meghagyással, hogy a felét diákjóléti célokra

1. Kankovszky Ervin: Idyll. 1922





2. Vydareny Iván: Meseillusztráció. 1920



3. Rónai Dénes: Félakt. 1920-as évek



4. André Kertész: Népligeti cirkusz előtt. 1920

5. A Der Sturm címlapja. Tervezte Kassák Lajos





6. A MA-kör 1925. március 22-i propagandaestjének résztvevői



7. Az irredenta szobrok felavatása a budapesti Szabadság téren 1921. január 16-án



8. Jókai Mór szobrának leleplezése 1921. május 21-én (Stróbl Alajos műve)



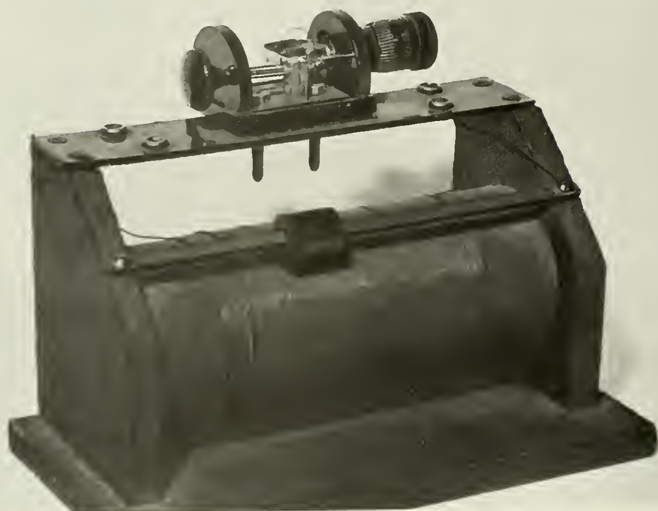
9. A Kossuth-szobor leleplezése Budapesten 1927. november 6-án (Horvay János munkája)



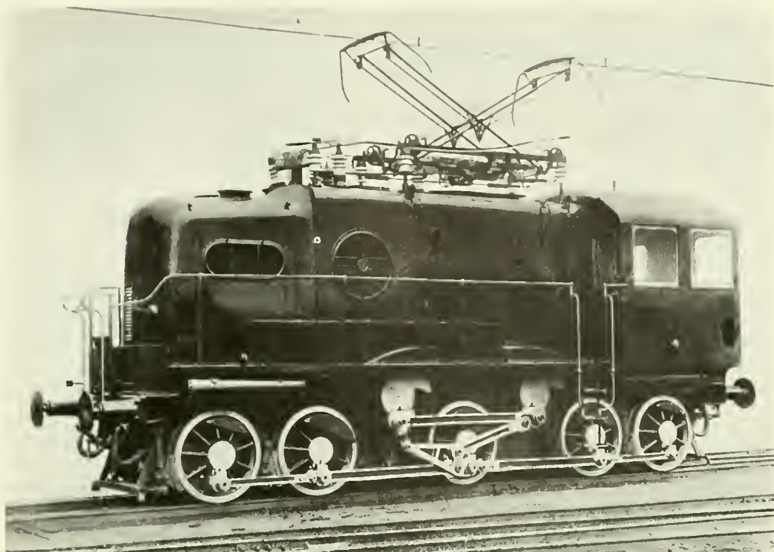
10. Nagyatádi Szabó István arcképének leleplezése Orosházán



11. LB-24-es távbeszélőkészülék 1924-ből



12. Kristálydetektoros rádióvevő, 1926



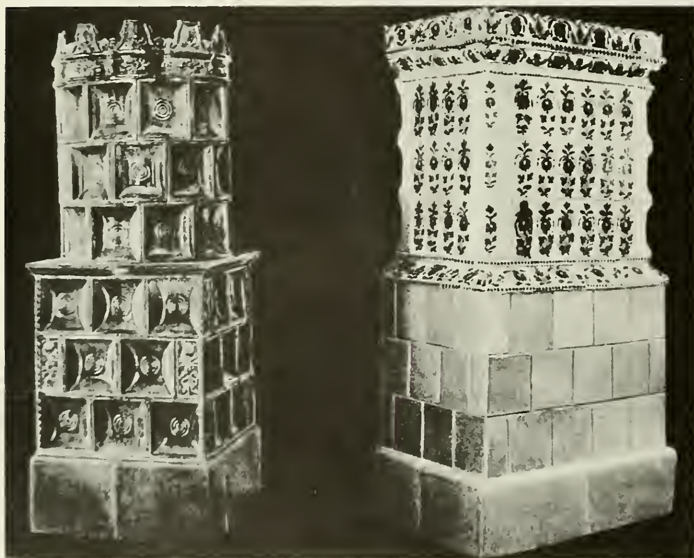
13. Kandó Kálmán első villanymozdonya. 1923



14. Magomobil gépkocsi. 1924



15—16. A philadelphiai magyar iparművészeti kiállítás anyagából: hódmezővásárhelyi kerámiák





17. Részlet az Iparművészeti Társulat 1924-es kiállításáról



18. A Tamás Galéria belső tere



19. Tihanyi Lajos arcképe. 1925



20. Rippl-Rónai József



21. A Szentendrei Festők Társasága



22. Klebelsberg Kunó Vaszary János műtermében. 1928

76 PESTI NAPLO 1927 szeptember

SZOLNOKI MŰVÉSZTELEP JUBILÁRIS KIÁLLÍTÁSÁBÓL



PÓLYA TIBOR: A SZOLNOKI MŰVÉSZTELEP MŰVÉSZEI
Balról jobbra: FÉNYES ADOLF, ZOMBORY LAJOS, SZLÁNYI LAJOS, SZÜLE PÉTER, VIDOVSZKY BÉLA, ZÁDOR ISTVAN, PÓLYA TIBOR, PÓLYA IVÁN

23. A Szolnoki Művésztelep tagjai. 1927 (Pólya Tibor festménye)

Vasárnap PESTI NAPLÓ 1928 február 12 **83**



MERSE PÁL TÁRSASÁG KÖZGYŰLÉSE. **Álló sor (balról jobbra):** Mattyasovszky Zsolnay László, Majovszky Pál, Hatvany Ferenc, Andor, Pólya Tibor, Zádor István, Kandó László, Szüle Péter, Szőnyi István, Rudnay Gyula, Sidló Ferenc, Herman Lipót, Falus Lázár Béla, Beck Ö. Fülöp, Ernst Lajos. **Ülő sor:** Magyar Mannheimer Gusztáv, Lyka Károly, Petrovics Elek, Csók István, Jeszenszky Sándor, Molnár Géza, Iványi Grünwald Béla, Ybl Ervin, Glatz Oszkar, Vidovszky Béla

24 A Szinyei Merse Pál Társaság közgyűlése 1928-ban

25. Munkácsi Márton: Cím nélkül. 1923—1927 között





26. A budapesti Kálvin tér az 1920-as évek végén



27. A csendőremlékmű felavatása Budapesten 1928-ban (Pásztor János műve)



28. Rákosi Jenő beszédet mond az ereklyés országzászló felavatásán. 1928

29. A szabolcsi hősök emlékszobra





30. Bethlen István miniszterelnök beszédet mond az Ezredéves emlékmű és a Nemzeti hősök emlékművének felavatásán 1929-ben



31. Postai csomagszállító gépkocsi 1930-ból



32. Kandó Kálmán második villamos próbamozdonya. 1928



33. A svábhegyi fogaskerekű vasút avatása. 1929

fordítsák a főiskolán. A milliós címletek megtévesztően hatnak, de ne feledjük, akkor már javában dúlt az infláció: 1923-ban 10 millió papírkorona kétezer aranykoronát ért. Csók István *Thámár*ja 1921-ben egymillió, Márk Lajos *Toilette*-je 1923-ban egymillió-kétszázezer, Kmetty János *Tájkép*-e huszontötezer, Rippl-Rónai József *Fekete kalapos öregasszony*a 1925-ben negyvenmillió koronára volt értékelve. A díjalapítványok adományozói is a szervezetek műpártoló tagjai közül kerültek ki. Akinek módjában állt, több alapítvánnyal irta be nevét a magyar művészet történetébe. Az alapítványoknál kisebb jelentőségű egyszeri díjak kitűzését, kisebb-nagyobb pályázatok kiírását is a műpártoló esetenkénti adománya tette lehetővé. Ha átfutjuk az alapítványok és egyszeri pénzösszegeket felajánlók névsorát, kitűnik, hogy kevés kivétellel szinte mindig ugyanannak a hozzávetőleg 40—50 műgyűjtőnek a neve szerepel mindenütt. Igencsak szűkkörű volt tehát azok csoportja, akik valóban számottevően támogatták a művészetet.

A magánrendelés sem volt ismeretlen a korszakban. Legtöbbet a síremlékszobrászat nyert általa: elég talán Medgyessy Ferenc sírszobrainak sorozatára utalni; Medgyessy megélhetésének legfőbb forrása volt a síremlékszobrászat. Persze elenyésző összegek jutottak a valóban művészi alkotásokra az első világháború után felerősödött temetőkultuszból. Annak ellenére, hogy a művésztársadalom több művészi síremlékpályázattal, a pályázatokra beküldött műveket összesítő, mintagyűjteményeket tartalmazó albumokkal állt a megrendelők rendelkezésére, kőfaragók, sírkövesek művészi szempontból kétes értékű, ám annál káprázatosabb alkotásai fölözték le a kegyelet anyagi hasznát, becslés szerint évi hét—nyolc millió pengőt.

A pénz értékének és az ipari, valamint kereskedelmi tőke ingadozásának a művészet szempontjából az a haszna támadt, hogy hirtelen, ha nem is előzmény nélkül, felvirágzott a kereskedelmi propaganda, a plakátművészet. A modern plakátok a fejlettebb országokban a reklámlélektan legkorszerűbb eredményeit alkalmazták. Leghíresebbé a Modiano, Janina és Palma cégek plakátpályázatai és plakátjai váltak, mivel kitűnő művészeket foglalkoztattak, de mellettük sok kisebb, kevésbé ismert cég is hirdetett plakát-, csomagolási terv-, embléma stb. pályázatot, s mint megrendelő részt vett a művészet mecénálásában. Jellemző, hogy az Iparművészeti Társulat rögtön felismerte ennek jelentőségét, szorgalmazta az ipar és a kereskedelem minél szélesebb körű ilyetén bevonását a művészeti életbe. Működése és közbenjárása eredményeképpen a kereskedelmi reklámépítészet, az 1925-ben elindított Budapesti Nemzetközi Vásárok pavilonjainak építése, enteriőrkiképzése szinte a kezdettől fogva művészi munkafeladatot jelentett.

A tőke, egzisztenciális problémáinak megoldásában tehát messzemenően igénybe vette a művészet nyújtotta lehetőségeket, hogy a fogyasztókat vásárlásra bírja. Nem volt létalapja viszont az igazán nagy kapitalista képüzletnek, mert nem volt megfelelő vásárlóerővel bíró piac. A Singer és Wolfner cég nyilvánvalóan nem karitatív indítékból vásárolta fel Mednyánszky László és Nagy István minősége és mennyisége alapján is nagy volumenű üzletre alkalmas életműve legjavát. Eléggé közismert Bernáth Aurél azon írása, amelyben a kapitalista műkereskedelem mechanizmusát vázolja: kibontakoztatásához kb. 600 képre van szükség. Anélkül, hogy egész pontosan ismernénk a Singer és Wolfner cég részleteiben máig is felderítetlen szándékát és művészettel való tevékenységét, a magyar üzleti életben páratlan nagyvonalú üzletet sejthetünk mögötte. Az üzletnek a művészetre gyakorolt hatására kivételesen nagy termelékenységű művészek jelentek meg a század művészetében. Talán Czóbel Béla a legjobb példa erre: egész életében a műkereskedelemnek dolgozott, életműve — feltehetően — tízezres nagyságrendű. A giccs szaporasága is az üzleti szempontok hatásának tudható be.

A monstre üzletek helyett az üzleti élet teljes hiányával is e korszak ismertette meg a művészvilágot és a társadalmat. A gazdasági, kereskedelmi élet teljes felbomlása idején feléledt a cserekereskedelem: alapvető ruházati cikkekért, élelmiszerekért képeket, műtárgyakat cseréltek. Volt idő, amikor a hivatalos árszabásban is „búzavalutával" számoltak. A negyedszázad alatt kétszer is sor került erre.

A társadalom széles rétegeinek művészet mecénálása, egyben részesedése a művészetből a háborús emlékművek létesítésének országos kampányában merült ki. Még a 19. században alakult ki a közadakozásos szoboralapgyűjtés szokása. Korszakunkban elsődlegesen a háborús emlékművek felállítására irányult az össztársadalmi pénzgyűjtés. A hősi emlékműállítás — ez nem eléggéköztudott — központi kezdeményezésre indult meg az országban; „már 1917-ben törvény kötelezte a községeket és városokat a hősök emlékének megörökítésére. . ." Az akció sikeréhez hozzájárult, hogy még a legkisebb

településen is személyes érzelmeket keltett, hiszen akinek nem családtagja, annak barátja, szomszédja, ismerőse pusztult el a galíciai vagy az olasz fronton. A művészek és a kultúrpolitika érdeklődése igazán a húszas évek első felében terelődött rá az emlékművek ügyére. „Miután sem nagy szoborpályázatok, sem építőszobrászat nincsenek ma, s a gazdasági válság következtében a kisebb plasztikai művek iránti kereslet is megcsökkent, a magyar szobrászművészek figyelme újabban még erősebben fordult a hősi-emlék akció felé, mely jó ideig komoly kereső lehetőségeket fog nyújtani a szobrászművészeknek." Még 1915-ben alakult meg a Hősök Emlékét Megörökítő Országos Bizottság (HEMOB), melyet 1922-ben újjászervezték. Mellette alakult meg a „Hőseink Nagyjainak Kultusza, Hősök Háza Országos Bizottsága" — a nevéhez nem illő — vállalat, mely József királyi herceg aláírású üzleti leveleivel elárasztotta a vidéket és a különféle társadalmi szerveket, hogy megrendelőket és adományozókat nyerjen meg. A HEMOB ügyvezető alelnökeként 1923-ben Árkay Aladárt említették. Tevékenységére jellemző adatként közölték, hogy addig 75 emlékműmegrendelést közvetített. Tervgyűjteményét azonban több kifogás érte, sablonosnak találták. Az akció rendszabályozása és további intézményesítése arra mutat, hogy az évek folyamán mozgalommá terebélyesedett, s művészi valamint gazdasági szempontból sok kívánni valót hagyott maga után. A belügyminiszter, a vallás- és közoktatásügyi miniszter a törvény végrehajtására olyan rendeletet adott ki, amely szerint csak azt a hősi emléket lehet felállítani, amelynek tervét előzőleg a Magyar Országos Képzőművészeti Tanácsban működő Hősi Emléktervek Bíráló Bizottsága kivitelezésre elfogadott. A képző- és iparművészek a maguk érdekképviseletére 1924-ben megalapították a Képzőművészek és Iparművészek Országos Gazdasági Szövetségét — Gách István, Ligeti Miklós, Iványi Grünwald Béla, Horvai János és Szentgyörgyi István elnökségével. A gazdasági célú szövetség ugyancsak a művészek és megrendelők között közvetített. 1925-ben — feltehetőleg központi forrásból származó — másfél milliárd koronával rendelkezett. 1927-ben a Műcsarnokban kiállítást rendeztek a hősi emlékművek terveiből. Ez afféle árukínálat volt. Művészeti szempontból, mint az egész akció folyamán, most is bírálat érte az anyagot: „Művészeink nyilván a megrendelő községek vezetői átlagízlésének tettek bizonyos engedményeket, amidőn túlnyomóan festői hatásokra törekedtek és genre-szerűen oldották meg a komor fenséget és nemes egyszerűséget kívánó feladatokat." A politikai propaganda az emlékművek alkotóitól elvárta, hogy ne a gyászt sugalló, hanem a lelkesítő hősi lendületet „a hazáért való hősi áldozat eszméjét kifejező figurális műveket" alkossanak. A politikai állásfoglalás visszhangra talált az emlékművek megrendelőinél, mert ők is a hősiesen küzdő, hérossá nemesülő magyar katonát akarták látni az általuk finanszírozott emlékművekben.

Visszatérve a gyűjtők szűkebb társadalmához, speciális gyűjtői érdeklődés hívta életre az olyan egyesületeket, mint amilyen például az 1905-ben alapított Éremkedvelők Egyesülete volt. Ez az egyesület képezte a modern magyar éremművészet társadalmi bázisát. Működése jelentékenyen hozzájárult éremművészetünk felvirágzásához; a kortárs éremművészet gyűjtését az évenkénti tagilletményre meghirdetett érempályázatokkal is elősegítette. 1924-ben reprezentatív kiállításon sorakoztatta fel a kisplasztika eme műfajának legszebb alkotásait. A kisgrafika- és exlibris-gyűjtők külön egyesületet szerveztek 1930-ban, a Magyar Exlibris és Grafikabarátok Egyesületét. Egyesülésük e viszonylag kevésbé költséges műfaj kedveléséről vall. Jótékony hatása sokszorosított grafika terén volt mérhető. A művészet magányosok által történő támogatásának még egy vonatkozása érdemel említést: a műgyűjtők segítőkészen támogatták a múzeumok munkáját. A korszak sajátos ellentmondása volt, hogy amíg a gazdasági élet felbomlásában, a pénz romlásában rengeteg, addig az ismeretlenség homályában rejtőzött műtárgy bukkant fel, vált árucikké, addig a múzeumok részint költségvetési keretük csökkenése, részint pedig a pénz inflálódása miatt, egyre kevesebb muzeális értékű tárgyat tudtak megszerezni, egyre jobban rászorultak a külső segítségre, az ajándékozók, hagyatékozók jóindulatára. Végh Gyula, az Iparművészeti Múzeum igazgatója így írt erről: „A múzeum teljes évi javadalma ma (1927) sem éri el a békebelinek 40%-át", gyűjteménygyarapítása pedig a 10%-ot. A múzeumi gyűjtés lehetőségeinek kibővítésére hozta létre Klebelsberg 1922-ben az Országos Magyar Gyűjteményegyetem néven a három országos múzeum, a Magyar Nemzeti Múzeum, a Szépművészeti Múzeum és az Iparművészeti Múzeum egységes szervezetét, hogy belső ügyeikben és vagyongazdálkodásukban nagyobb függetlenséget biztosítson nekik. A múzeumok javadalmának növelése helyett tehát szervezeti átalakítással próbált javítani a nehéz anyagi helyzeten.

1920-ban — sajátos politikai reakcióként — az Iparművészeti Múzeum jutott nagyobb mennyiségű műtárgyhoz, azok jóvoltából, akiknek tárgyait a „kommunizálás" alatt „híven megőrizte". A Tanácsköztársaság múzeumpolitikai intézkedése indította útjára a Hopp Ferenc Keletázsiai Múzeum létesítését, közgyűjteménnyé nyilvánításának maga a gyűjtő örült legjobban, így később végrendeletében a Szépművészeti, Iparművészeti és Néprajzi Múzeumra hagyta gyűjteményét. A Pesti Műegylet és a Nemzeti Képcsarnokot Létesítő Egylet hagyományait követve, Radisics Jenő szervezésében 1913-ban alapították meg a gyűjtők a Múzeumbarátok Egyesületét. Az egyesület a tagdíjakból származó bevételt műtárgyak megvásárlására fordította. E műtárgyakat örök letétként a Nemzeti Múzeumban, a Szépművészeti Múzeumban és az Iparművészeti Múzeumban helyezte el. Az egyesület hadikötvényekben elvesztette vagyonát, így csak 1926-ban vált ismét működőképessé. Ekkor a Magyar Nemzeti Múzeum Barátainak Egyesülete néven újjáalakult, 1928-ban pedig Művészeti Múzeumok Barátainak Egyesületére változtatta a nevét, és a Szépművészeti Múzeum, valamint az Iparművészeti Múzeum intenzívebb patronálásáról hozott határozatot. A főrangúak elnöksége alatt, de Petrovics Elek és Végh Gyula évenként váltakozó ügyvezetői igazgatásával működő egyesület fontos szolgálatot tett a múzeumoknak, segítette munkájukat, gyarapította állagukat. Az 1933-tól Ugron Gábor elnökségével működő szervezetet nem térítette el szándékától az Országos Magyar Gyűjteményegyetem megszüntetése és a nagy közgyűjtemények 1934-ben történt összevonása sem. 1943-ban készült számvetés szerint 15 év alatt a Szépművészeti Múzeumnak 43 db, az Iparművészeti Múzeumnak 21 db tárgyat szerzett meg, Benczúr Gyula, Szinyei Merse Pál, Ferenczy Károly, Koszta József, Madarász Viktor képei mellett a Rákóczi-serlegek egy részét és Szentpétery József ötvöstárgyait stb. Az ilyen tárgyak leltározásánál és kiállításánál a múzeumok feltüntették az adományozó egyesület nevét, a sajtóban dicsérték önzetlenségét. Az egyesület tagjai ingyen belépőt kaptak a múzeumba és rendezvényeire, továbbá tagilletményként részesültek a múzeum kiadványaiból. 1933-ban az egyesület által 20 év alatt vásárolt műtárgyakat külön kiállításon tárták a közönség elé a Szépművészeti Múzeumban. Az egyesületi adakozástól függetlenül, igen sok esetben olvashatunk arról, hogy egy-egy műgyűjtő nagyobb pénzadománya segített ahhoz országos múzeumot, hogy jelentős műalkotást tudjon vásárolni.

Múzeumokat támogató egyesület nemcsak Budapesten volt. Miskolcon, Pécsett, Hódmezővásárhelyen, Kecskeméten stb. ugyancsak társadalmi pártfogó és közművelődési szervezetek álltak a múzeumok mellett. Sajátságos, hogy a vidéki közgyűjtemények fejlesztésének ügye legtöbb városban összefonódott az élő művészet támogatásának, mecénálásának ügyével.

IV. A FONTOSABB KÖZ- ÉS MAGÁNGYŰJTEMÉNYEK

1. ORSZÁGOS SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM

A legfontosabb, európai rangú képzőművészeti közgyűjtemény az Országos Szépművészeti Múzeum volt. Fellendülése, fénykora korszakunk első másfél évtizedére esik, amikor Petrovics Elek, a világos látású, biztos ítéletű, kitűnő főigazgató állt az élén. Petrovics működése korszakos változást jelentett mind a múzeum belső életének szervezése, a gyűjtés, a kiállítás rendezés, a tudományos feldolgozás terén, mind a hazai és nemzetközi tekintély megszerzésében. Közvetlenül az első világháború kitörése előtt, 1914 márciusában nevezték ki, és 21 éven át akadályt, fáradtságot nem ismerve, lankadatlanul küzdött a múzeum felvirágoztatásáért. Személyében az egész múzeum, de különösen a magyar festészeti gyűjtemény, amelynek közvetlen irányítását mindvégig maga vállalta, olyan vezetőt kapott, amilyennel általában ritkán találkozunk a múzeumok történetében. Akik nem voltak a művészeti életben jártasak, azokat meglepte, hogy Petrovicsot, a jogászt, a belügyminisztérium törvényelőkészítő osztályának a vezetőjét állították a legnagyobb képzőművészeti intézmény élére, akik azonban ismerték európai látókörű műveltségét, olvasták művészeti tanulmányait, cikkeit, amelyek 1903-tól sorozatosan jelentek meg a Művészetben, a Magyar Iparművészetben stb. nagy örömmel fogadták kinevezését. Művészkörökben azt is tudták, hogy ez Szinyei Merse és Majovszky Pál kezdeményezésére történt.

Petrovicsnak először az élő magyar művészet keltette fel érdeklődését. Lebilincselte a 20. század eleji virágzó művészeti élet, az irányzatok útvesztőjében biztos szemmel és kitűnő kvalitásérzékkel ismerte fel az igazi értékeket, Ferenczy Károly, Rippl-Rónai, Szinyei Merse stb. művészetét. Igazgatói programja határozott irányt jelölt meg és széles perspektívát nyitott a múzeumi anyaggyűjtés, rendezés és tudományos feldolgozás terén. Terveit következetesen, szívós kitartással meg is valósította. Nagy és elmúlhatatlan érdemeket szerzett a múzeum gyűjteményeinek gyarapításában. Szinte egyetlen osztálya sincs a múzeumnak, amely ne köszönne kiemelkedő értékeket Petrovicsnak. A nagyon sokból csak néhányat kiemelve: A Régi Képtár Lorenzo Costa *Szent Család,* Bastiano Mainardi *Szent István vértanú,* Gaudenzio Ferrari *Krisztus siratása,* Palma Vecchio *Madonna szentekkel,* Altdorfer *Kálvária,* Pieter de Hooch *Levelet olvasó nő,* Greco *Magdolna,* Van Dyck *Szent János evangelista* c. műveivel gazdagodott. A Régi Szoborosztály olasz anyagát Lucca della Robbia, Giovanni Minelli, Jacopo Sansovino alkotásaival egészítette ki, az északi iskolák gyűjteményét pedig úgyszólván ő alakította ki jelentős vásárlásaival, a 14. századi keletnémet *Szép Madonná*val, a 15. századi kölni mester *Szent János evangélista* és *Mária* faszobraival, Riemenschneider *Madonná*jával. A modern külföldi mesterek gyűjteményét Delacroix *Marokkói és lova,* Corot *Coubroni emlék,* Manet *Hölgy legyezővel* (Baudelaire kedvese), Cézanne *Buffet,* Puvis de Chavannes *Bűnbánó Magdolna* című festményeivel, valamint Despieau *Női fej* című szoborművével, a Grafikai Osztályt a francia rajzművészet remek sorozatával, Majovszky Pál gyűjteményével gyarapította. Az Antik Osztályra az ő főigazgatósága idején került pl. az Arndt-féle

kitűnő terrakotta-kollekció. Az Egyiptomi Gyűjtemény kialakításában is döntő lépéseket tett. A Régi Magyar Osztály alapjait szintén Petrovics vetette meg, a 15. századi podolini *Szent Katalin*, a 18. századi egervári *Szent Sebestyén* faszobornak, Mányoki Ádám festményeinek megszerzésével és avval, hogy előkészítette az Iparművészeti Múzeum, valamint a Nemzeti Múzeum régi magyar műtárgyainak átvételét. Gyűjtőtevékenysége a modern magyar művészet területén volt a legátfogóbb. Munkácsy, Paál, Székely, Szinyei Merse, Rippl-Rónai, Ferenczy Károly, Hollósy, Koszta, Tornyai, Derkovits stb. remekműveit szerezte meg, számos jelentős alkotást a 19. és 20. század mestereitől. Mind a nemzeti, mind az egyetemes kultúrával szemben érzett kötelessége arra ösztönözte, hogy „a Szépművészeti Múzeum a magyar festészet leggazdagabb, legárnyaltabb, legszebben kiépített együttese legyen". Véleménye szerint a Szépművészeti Múzeum — nem gazdagságát és súlyát, hanem összetételét tekintve — a Louvre-ra emlékeztet „gyűjteményeinek sokféleségével, a benne foglalt hagyományokkal, s avval, hogy anyagának körülbelül a fele nemzeti művészet".

A háborút vesztett ország súlyos anyagi körülményei között, mikor az állami dotáció a műtárgyvásárlásokra nagyon kevés volt, Petrovics rendkívüli eredményeket ért el. Rokonszenves lénye, diplomáciai érzéke, csodálatos szervezőképessége, óriási szaktekintélye folytán műbarátokból, vagyonos gyűjtőkből jelentős társaságot alakított ki a múzeum körül. Petrovics barátságát, a külföldön is elismert szakember tanácsait — akit a francia állam becsületrenddel tüntetett ki a francia művészetért kifejtett értékes munkásságáért — a gyűjtők, a mecénások nagyra értékelték. Ezt az erkölcsi tőkét Petrovics sohasem a maga, hanem mindig a múzeum javára kamatoztatta. Elek Artúr szavai szerint: „Petrovics fáradhatatlan invenciójával és személyének varázsával" minden lehetséges volt. Azt is el tudta érni, hogy a gyűjtő ne a maga választotta művet adja a múzeumnak, hanem azt, amely Petrovics gyűjtési elképzelésébe beleillett, amelyre a múzeumnak szüksége volt. „Nem passzív elfogadója, hanem aktív irányítója" volt az adományoknak. Ellenállhatatlan volt az ajándékozásra való lelkesítésben, a nagy cél, egy-egy rendkívül fontos műtárgy múzeumba kerülése érdekében minden befolyását latba vetette, a kormánynál címet és kitüntetést is kijárt, hogy az ajándékozót ösztönözze. Szomory Dezső, a kortárs író kitűnően jellemezte: „... tekintetének, hangjának, az egész elbűvölő egyéniségének nem lehetett ellenállni. Egy galamb szelídségével szállott le olyan kincsre, melyeket egy kőszáli sas sem tudott volna elvinni a szárnyán. Csöndes, szinte delejes beszéde a legkeményebb szíveket is megadásra késztette. Valóságos varázslat volt ez, amelynek rejtélyes hatása alatt bizonyos híres gyűjtők megváltak legszebb darabjaiktól, s boldogan, vagy nem boldogan, nem tudom, de odaajándékozták neki ezeket a legszebb darabokat. Például Kohner Adolf a Szinyei *Pacsirtá*ját, Nemes Marcell a Greco *Magdolná*ját és Mányoki híres *Rákóczi-portré*ját!... Weiss Fülöp Szinyei egyik legszebb alkotását, az Amerikából hazakerült *Szerelmes párt* és Wolfner Gyula is adott remekműveket ... Csakugyan micsoda mágikus erő volt ez Petrovicsban, hogy még a Nemzeti Bank is mellé állott és segítette, hogy egy Van Dyckot vehessen! S hányan még, akik mellé álltak, akik szeretettel és alázattal megértették ezt a kitűnő embert nagyszerű kultúrmunkájában és rajongásában... Kollektív adakozók álltak mellé, egész társaságok, hogy álmait és vágyait és reményeit megvalósítsák! Ezeket név szerint nem lehet felsorolni. Ezekről csak azok a remekművek beszélnek, amelyek megszerzéséért Petrovics szolgálatára álltak."

Nagy gondot fordított arra is, hogy a múzeum értékei tudományos és esztétikai szempontoknak legjobban megfelelő rendezésben kerüljenek a közönség elé. Rendező művészetének első műve a Modern Képtár átrendezése volt — akkor alakította ki a Munkácsy, Székely, Szinyei műveit bemutató különtermeket —, ezt követte a Modern Szoborgyűjtemény rendezése. Egyik úttörő vállalkozása volt az Új Magyar Képtár létrehozása, melynek elnevezése is tőle származott. A Modern Képtárból vált ki ez az új fiókképtár, melynek terve 1924-ben vetődött fel konkrét formában, amikor a minisztériumtól elkérte az Andrássy úti (ma Népköztársaság útja) régi Műcsarnok szép neoreneszánsz palotáját, amelyet 1896 óta nem használtak kiállításokra. Az Új Magyar Képtár, a „magyar Luxembourg" felállításával *38–40*
megszűnt egy időre a Szépművészeti Múzeum Modern Képtárának zsúfoltsága. 1928 őszén nyílt meg, 77 festő és 15 szobrász művéből, a legújabb magyar anyagot bemutató kiállítása. „Körülbelül azt az időt öleli fel, amely a millennium éve és napjaink közé esik" — írta Petrovics a katalógus előszavában. A kiállítást Petrovics, a grafikai anyagot Hoffmann Edith rendezte, a katalógust Pigler Andor állította össze.

A nagy képtárak régebbi és újabb anyagának szétválasztása, külön-külön való bemutatása a 20. század eleje óta egyre általánosabb törekvés volt az európai városokban. Petrovics tanulmányozta a külföldi példákat, Párizsban az élő művészek múzeumává alakított Luxembourg-palotát, Münchenben a Neue Staatsgalerie-t — amely a modern szellemű újabb német művészet mellett felölelte a német festészet 19. századi nagyjai közül Böcklint, Leiblt, Maréest —, Berlinben a Kronprinzen-Palais-t, a National Galerie képtárát, melyben a legmodernebb törekvések kaptak helyet. E külföldi múzeumok ismeretében alakította ki a magyar festészet sajátos fejlődésének megfelelő formát. „Saját korunk művészete ... — írta — a múlt emlékeinek árnyékában nem juthat kellő módon szóhoz, ezért külön hajlékra van szüksége, olyanra, amelyet nem a történelem, hanem az életnek levegője jár át." Az Új Magyar Képtár kialakításában a határvonal megvonása, az egy évszázados magyar festészet kettéválasztása — a Szépművészeti Múzeumban maradó és az új képtárba átkerülő mesterek és művek között — jelentette az egyik legfontosabb problémát. A nagybányai művésztelep megalakulásától „a legfrissebb jelenig" vezette a látogatót, de a nagybányaiak munkásságának korai szakasza, amely Bastien-Lepage hatása alatt a „finom naturalizmus" volt, még a Szépművészeti Múzeumban maradt. Ferenczy Károly és Rippl-Rónai volt az oszlopa a kiállításnak, ők szerepeltek a legtöbb művel (18 és 11 képpel), Fényes, Iványi Grünwald, Kernstok, Koszta, Körösfői-Kriesch, Márffy, Mednyánszky, Nagy Balogh, Réti, Rudnay, Szőnyi, Thorma, Tornyai, Vaszary általában 4—5 festménnyel. A szobrászati anyagból Beck Ö. Fülöp, Ferenczy Béni, Fémes Beck, Kisfaludi Strobl, Lux, Pásztor, Sámuel Kornél, Szentgyörgyi, Vedres műveit mutatta be. A grafikai anyagban Derkovits, Egry stb. legújabb műveit is kiállították.

Az Új Magyar Képtár hét évig állt fenn. 1934-ben Petrovics már gondolt arra, hogy felfrissíti a legifjabb nemzedék munkáival. Felmerült az is, hogy a külföldi modern művészet múzeumát alakítja ki az Andrássy úton, és a magyar anyagot visszaviszi a Szépművészeti Múzeumba. Az állandó kiállítások rendezése közül utolsó nagy műve a Régi Képtár olasz részének átrendezése volt.

Petrovics nevéhez fűződik az Új szerzemények kiállítássorozata 1917—1934-ig, amelyek páratlan gazdagsággal tárták fel gyűjtésének eredményeit. Petrovicsnak az volt az elve, hogy az új szerzeményt, mielőtt a megfelelő gyűjteménybe, az állandó kiállításra bekerül, a közönség külön is ismerje meg, figyeljen fel rá, tanulmányozza. Az egyik legszebb időszaki kiállítást, mely szinte állandónak hatott, mert évekig nyitva tartották, 1931-ben rendezte meg Ernst Lajossal Magyar művészképmások címen. Ezen Balassa Ferenc és Barabás Miklós önarcképétől kezdve Rippl-Rónai és Csontváry alkotásaiig tanulmányozhatta a közönség a műfaj történetét. A művek részben a múzeum, részben Ernst gyűjteményéből származtak.

Nagy gondot fordított a múzeumban folyó tudományos munkára, melynek új irányt adott, a szakleltáraktól kezdve egészen az évkönyvekig. Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyvei című kiadványsorozatot 1918-ban indította el, ez volt az első magyar múzeumi folyóirat, mely a kutatási eredményeket, a múzeum életét, kiállításait a hazai és külföldi szakemberekkel a hasonló külföldi kiadványok színvonalán ismertette meg.

A Szépművészeti Múzeum és Petrovics Elek neve a köztudatban is elválaszthatatlan fogalommá vált. Múzeumi munkásságát húszéves jubileuma alkalmából többek között Lyka Károly méltatta: „A múzeum e húsz év alatt rohamosabban fejlődött, mint valaha, szervesen belekapcsolódott az élő művészetbe, szeretetet tudott gyűjtani műbarátainkban, akik nagylelkű támogatással siettek segítségére, népszerűvé tudott válni a közönség legszélesebb rétegeiben, végül pedig külföldön is számontartott fórumává fejlődött a művészettörténet tudományának. Éppen akkor tudott igazi küldetésének magaslatára emelkedni, amikor erre a külső körülmények siralmassága a legkevesebb lehetőséget mutatta. A nagy változás egy ember hozzáértésének, szenvedélyes művészetszeretetének, szervezőerejének, önfeláldozó önzetlenségének műve" ... Bármennyire is köztiszteletben állott Petrovics, s bármennyire is elismerték rendkívül értékes eredményeit — 1935 tavaszán, alkotóerejének teljében — 62 éves korában váratlanul nyugdíjazták. A politikai jobbratolódás hullámai ezen a területen is érezhetővé váltak, és Petrovics személyét — bátor magatartása, elveihez való jellemes ragaszkodása, politikai érdemekre nem tekintő, hanem magukra a művekre alapozott ítéletalkotása miatt — a magyar kultúrpolitika akkori vezetői nem tartották kívánatosnak a Szépművészeti Múzeum élén.

Utódjául Csánky Dénes festőművészt, a Fővárosi Képtár igazgatóját nevezték ki 1935-ben. A múzeumi munka eleinte még a Petrovics kialakította mederben folyt, Petrovics munkatársainak tudósgárdája — Balogh Jolán, Hoffmann Edith, Oroszlán Zoltán, Pigler Andor — őrhelyén maradt, s nem változott az osztályokon a tudományos feldolgozás magas színvonala sem. Csánky kilencéves működése alatt azonban a múzeumi élet minden egyéb területén a visszaesés, a szervezetlenség jelei mutatkoztak. A legjobban a magyar gyűjtemény érezte meg vezetésének hátrányait, ugyanis a Modern Képtár irányítását ő is, mint nagy elődje, közvetlenül magának tartotta meg. A gyűjtemény gyarapítása terén, ha összehasonlíthatatlanul más volt is a helyzet, Csánky is mutathatott fel érdemeket, az anyag az ő idejében is értékes művekkel gazdagodott, jóllehet megszerzésük szálai még többnyire Petrovics idejére nyúltak vissza. Pl. 1936-ban került haza Kiss Emil New York-i bankár hagyatékából három Munkácsy-kép, egy hat éve húzódó ügy lezárásaként. Az egyik legfontosabb gyarapodás Ernst Lajos hagyatékának, páratlan művészarckép-gyűjteményének megvásárlása volt, mellyel többek között olyan remekmű is a múzeumba került, mint Székely Bertalan fiatalkori *Önarcképe*.

Csánky Dénes — tulajdonképpen már a Petrovicsban is érlelődő elhatározásnak megfelelően — az Andrássy úton levő Új Magyar Képtárat lebontatta, visszahozatta a Szépművészeti Múzeumba; a magyar anyag teljes átrendezését, a kiállítási területnek a padlástér beépítésével való bővítését azonban — amely még szintén Petrovics elképzelése volt — idő és anyagi fedezet hiányában nem tudta megvalósítani. Az Andrássy úton 1939-től pár évig a modern külföldi anyagot állította ki. Rendezői tevékenysége főleg az időszaki és a vidéki bemutatókon, az 1938 óta létrejött Művészeti Hetek tárlatain talált tág teret, melyek megszervezésével a műtárgyak szállítgatása rendszeressé vált. 1944-ben Munkácsy és Benczúr Gyula születésének centenáriumát még emlékkiállítással ünnepelték meg, de a szintén 1844-ben született Mészöly Gézáról a háborús események, a front közeledte miatt már nem volt lehetősége megemlékezni.

A háború más vonatkozásban is egyre jobban éreztette hatását. A gyűjtemények kezelői az értékek egy részét ládákba csomagolták, s először a múzeum pincéjében őrizték, majd a Nemzeti Bank óvóhelyére szállították. Ez a teljes anyagnak azonban csak egy hányada volt. Kétségbeejtővé vált a helyzet, amikor Csánky — nyilas felettesei parancsára — a többi értéket 1944. november 8-án éjjel, ládák nélkül teherautókra rakatta, és Pannonhalmára szállíttatta. A műtárgyakat 1945 januárjában az apátság pincéjében 125 ládába csomagolták, s a légitámadások veszélyeinek kitéve Szentgotthárdra vitték. Áprilisban 80 ládát két vagonba zsúfolva továbbhurcoltak Ausztriába. Szinte a csodával határos, hogy a harcok, bombázások közepette megmaradtak. A háború végére a vagonok a bajorországi Grassau város vasútállomására kerültek. A múzeum értékeinek hazaszállítása a fegyverszüneti egyezmény után, 1946 decemberében és 1947 tavaszán, illetve 1949-ben vált lehetővé. A Szentgotthárdon maradt 45 ládát 1945 júniusában hozták vissza a Szépművészeti Múzeumba.

A Szépművészeti Múzeumnak az Új Magyar Képtáron kívül még két fiókintézete volt: A Magyar Történelmi Képcsarnok és a Hopp Ferenc Keletázsiai Művészeti Múzeum. Az előbbi 1934-ig, az utóbbi 1935-ig tartozott szervezetileg a Szépművészeti Múzeumhoz.

A Magyar Történelmi Képcsarnok a magyar történelem, a tudomány, az irodalom és a művészet nagyjainak arcképeit gyűjtötte, valamint olyan ábrázolásokat, amelyek nemzetünk múltjára vonatkoztak. Ez a gyűjtemény 1884-ben alakult a Nemzeti Múzeum könyvtárának és képtárának anyagából. A gyűjtésben nem a művészi érték, hanem elsősorban a történeti szempont, a művek történelmi hitelessége volt a döntő. Olyan képek kerülhettek a gyűjteménybe, amelyek az ábrázolt személy vagy esemény korából származtak, esetleg kevéssel később, így még az élő hagyományra támaszkodva készülhettek. Méltán nevezték ezt a gyűjteményt a magyar történelem „festett okmánytárá"-nak. 1907-től a Magyar Tudományos Akadémián az Országos Képtár felszabadult termeiben állították ki Térey Gábor és Felvinczi Takács Zoltán rendezésében. 1934-ben a Nemzeti Múzeumba került mint a Történeti Múzeum egyik osztálya.

A Hopp Ferenc Keletázsiai Művészeti Múzeum részben képzőművészeti, részben iparművészeti gyűjtemény, melyet közel a Szépművészeti Múzeumhoz, alapítója egykori otthonában, az Andrássy úton levő kis palotában őriztek. Hopp Ferenc (1833—1919) Németországból hazánkba telepedett, gazdag budapesti polgár volt, aki földkörüli utazásai során gyűjtött kelet-ázsiai, kínai, japán, indiai műtárgyait

házával és kertjével együtt 1919-ben, a Magyar Tanácsköztársaság idején végrendeletileg a magyar államra hagyta. A múzeum 1923-ban nyílt meg, a hagyatékot Felvinczi Takács Zoltán, a keleti művészet legjelentősebb hazai szakértője rendezte és dolgozta fel. Az alapító kívánsága szerint más közgyűjtemény kelet-ázsiai művészeti tárgyait is a múzeumba helyezték el, 1920—1923 között Zichy Jenő és Vay Péter keleti gyűjteményével, majd a Szegedről Londonba és Delhibe került Schwaiger Imre értékes indiai kollekciójával gyarapodott számottevően. Korszakunkban a múzeum igazgatója Felvinczi Takács Zoltán volt, vezetése alatt a gyűjtemény felvirágzott, nemzetközi hírre emelkedett és számos értékes darabbal gazdagodott, főként 1935-ig, amíg a Nemzeti Múzeumhoz nem csatolták, ahová 1947-ig tartozott.

2. SZÉKESFŐVÁROSI KÉPTÁR

A múlt század végétől Budapest Székesfőváros mecénási tevékenysége a képzőművészet terén egyre jelentősebb lett. Rómer Flóris már a hatvanas években arra ösztönözte a város vezetőit, hogy a várostörténeti művészeti emlékeket gyűjtsék össze és mutassák be. Terve csak egy emberöltővel később vált valóra, amikor a Fővárosi Múzeumot a Városliget egy szép neoreneszánsz stílusú palotájában 1907-ben megnyitották.

1924-ben a Műcsarnokban mutatták be a főváros jelentősen megszaporodott képzőművészeti gyűjteményét, mintegy négyszázötven festményt és szobrot Barabás Miklóstól Kmetty Jánosig, Stróbl Alajostól Fémes Beck Vilmosig. A kiállítást nagy érdeklődés kísérte, és nyilvánvalóvá vált, hogy a főváros tulajdonában számos olyan értékes festmény van, amely nem csupán arra való, hogy hivatalokat díszítsen. Önálló képtár létesítése, a művek múzeumi megőrzése egyre sürgetőbbé vált. A kiállítás kapcsán a Magyar Művészetben 1925-ben Dömötör István szorgalmazta a képtár alapítását: nem azért, hogy a Szépművészeti Múzeum konkurrenst kapjon; a fővárosi gyűjtemény kiállításának más, „különleges nézőpontjai" is lehetnek. Az épület, az elhelyezés kérdése néhány év múlva kedvezően megoldódott. Budapest új múzeuma, a Fővárosi Képtár 1933-ban a Károlyi-palotában, a belváros egyik legszebb klasszicista épületében nyitotta meg kapuit. A szomorú emlékű palota — melyben 1849—1850-ben Haynau rezidenciája volt, ahol annyi halálos ítélet született, ahol Batthyány Lajost elfogták, s melyet egy évtizeden át jóformán semmire sem használtak — végre méltó hajléka lett a magyar művészetnek. Az épület a legszebb empire emlékeink közé tartozik. A belső terek, a tágas, barátságos termek, a finoman aranyozott, selyemkárpitú kisebb szobák kitűnően megfeleltek a képtár céljainak, bennük nemcsak festmény-, hanem hangulatos enteriőrkiállításokat is lehetett rendezni. A feljáróban a kétszárnyú lépcső felülvilágításos pihenőjébe került és nagyszerű hatást keltett Benczúr Gyula hatalmas vászna. A képtár létesítésében a város akkori vezetői mellett Péczely (Pacher) Béla működött fáradhatatlanul közre. Első kiállítását Csánky Dénes igazgató rendezte, aki mindössze két évig vezette a képtár ügyeit.

1935-től korszakunkban végig Kopp Jenő állt a képtár élén. Kitűnő művészettörténeti tájékozottságával, a magyar művészet iránti szeretetével és tervszerű gyarapításával arra törekedett, hogy az egységes szempontok nélkül, „ad hoc" vásárlásokból kialakult anyagot festészetünk százéves fejlődését felölelő gyűjteménnyé tegye, jó művekkel gazdagítsa, hiányait kiegészítse és egyes korszakait teljesebben mutassa be. Nem volt könnyű a feladata, hiszen a Szépművészeti Múzeum már kialakult, nagyszerű magyar gyűjteményével nem kelhetett versenyre, mégis, festészetünk gazdag anyagából, mely még magántulajdonban volt, számos kiemelkedő jelentőségű alkotást szerzett: id. Markó Károly *Róma látképe*, Barabás Miklós *Bittó Istvánné*, Borsos József *A levél*, Györgyi Giergl Alajos *Deák Szidónia*, Molnár József *Várakozás*, Lotz Károly *Alkony*, Székely Bertalan *Szeptember vége*, Munkácsy Mihály *Krisztus Pilátus előtt*, Paál László *Erdőszéle*, Hollósy Simon *Tavaszi hangulat*, Ferenczy Károly *Kődobálók*, Kőrösfői-Kriesch Aladár *Feleségem*, Gulácsy Lajos *A bolond*, Mednyászky László *Tanya*, Rippl-Rónai *Apám—Anyám*, *Nő kalitkával*, Tornyai János *Szoba belseje*, Koszta József *Három királyok*, Csók István *Honni soit qui mal y pense* stb. Érdeklődésének központjában a 19. század első felének

festészete, Borsos József, Markó Károly állt, széles körű kutatást folytatott az elfelejtett vagy alig ismert reformkori kismesterek munkái után. Számos lappangó képet fedezett fel és mentett meg. Amint az egyik új szerzeményi kiállítás katalógusában írta, gyűjtőmunkája céljául tűzte ki „az alkotóművész műhelytitkainak, az alkotás különböző izgalmas fázisainak" megismertetését is. Nagy számban gyűjtött szín- és rajzvázlatokat, tanulmányokat. Különösen fontosnak tartotta olyan munkák megszerzését, amelyek valamilyen kiemelkedő jelentőségű műhöz készültek.

A Fővárosi Képtár nagy szerepet vállalt az élő művészet támogatásában. Ezt a mecénási feladatot szélesebb körben láthatta el, mint a Szépművészeti Múzeum. Sokszor természetesen egyfajta jótékonyság gyakorlását is jelentette egy-egy idős festő segítése vagy a fiatal kezdők felkarolása. A vásárlásokat nemegyszer tehát szociális szempontok színezték. A legújabb produkciókból kiválogatni az időálló, java termést nagyon jó szemet, biztos ítéletet kívánt. Kopp Jenő közeli kapcsolatot teremtett a fiatal művészgenerációval; születő munkáikat figyelemmel kísérte, és a legjellemzőbbet igyekezett megszerezni. Az új vásárlásoknál azonban nem volt teljes jogú döntése, a főváros vezetőinek intencióit is figyelembe kellett vennie. Az újabb művésznemzedéket a festők közül Bernáth Aurél *Ablak*, Szőnyi István *Anyám*, Aba-Novák *Csíkszeredai vásár* című képei, valamint Egry József, Iván Szilárd, Szabados Jenő, Molnár C. Pál, Istókovics Kálmán munkái, a szobrászok közül Antal Károly, Madarassy Walter, Ispánki József, Csucs Ferenc, Buza Barna stb. alkotásai képviselték. A Nemzeti Szalonban rendszeresen kiállítást rendezett az új szerzeményekből. A gyűjtemény 1945-ig 7459 alkotást, festményt, szobrot, grafikát ölelt fel. A képtárat javarészt a hivatalok, fővárosi intézmények, szállodák (Gellért) díszítésére kiadott festmények elpusztulása miatt érte háborús veszteség. A Fővárosi Képtár főként 1945 után töltött be fontos kultúrpolitikai szerepet, amikor már nem csupán múzeumi feladatokat látott el, hanem az újjáéledő, demokratizálódó művészeti élet egyik legaktívabb szervévé nőtte ki magát.

A főváros másik képzőművészeti gyűjteménye a Zichy Múzeum volt. 1921-ben nyílt meg a Lágymányos háború után épült, modern városnegyedében, a Duna felé vezető Verpeléti út egy nagy bérházának első emeletén, egymásba nyíló termekben, az anyagot enteriőrszerűen bemutatva. A nagy értékű művészeti és iparművészeti gyűjteményt gróf Zichy Jenő 1906-ban hagyta a fővárosra. Eredetileg Pesten, az Andrássy út közelében, a Szekfű utcában egy felülvilágításos képtárhelyiséggel rendelkező palotát is örökölt tőle a főváros, de a hagyaték körüli per következtében erről lemondott. Az épület hiánya, a háború közbejötte miatt a gyűjtemény múzeumi bemutatására így csak korszakunk elején kerülhetett sor. A szép kollekciót a hagyományozó atyja, gróf Zichy Edmund a múlt század második felében gyűjtötte, és bécsi palotájában a császárváros egyik nevezetes látványossága volt. Főleg régi olasz és németalföldi, kevesebb francia mester alkotását foglalta magában a 270 festményből és szoborból álló gyűjtemény, melyben mindössze egy-két magyar festő, id. Markó Károly, Mészöly Géza szerepelt néhány művével, köztük Markó a nagyméretű, esthangulati megvilágításában páratlan szépségű *Halászok*kal és a Bécsben 1853-ban festett *Pusztá*val, Mészöly a *Balaton-parti táj*jal és az *Estszürkület*tel. A régi külföldi képek attribuálását részben Meller Simon végezte, aki a múzeum igazgatójával, Csánky Dénessel együtt állította össze a gyűjtemény katalógusát. A városközponttól távol eső kiállítást azonban aránylag kevesen látogatták; végül 1933-ban, a Fővárosi Képtár megalakulásakor a Károlyi-palotában, nagyon szép elrendezésben lelt igazi otthonára a gyűjtemény. 1945 után a régi anyag a Szépművészeti Múzeumba, a magyar pedig a Fővárosi Képtár gyűjteményébe került.

3. ORSZÁGOS IPARMŰVÉSZETI MÚZEUM

Korszakunkban már fél százados múltra tekint vissza az Iparművészeti Múzeum, amely Radisics Jenő igazgatása alatt emelkedett európai hírnévre. Az első világháború idején a múzeumot bezárták, a nagy csarnokba a Vöröskereszt költözött, és a katonák számára fehérnemű-varrodát rendeztek be. A háború után a múzeumi élet a régi mederben folyt, számos kiállítást rendeztek a Virágos Budapest kertészeti

kiállításától kezdve a Keleti műtárgyak magángyűjteményi bemutatásáig. 1931-ben Erdély régi művészeti emlékeinek gazdag anyagát sorakoztatták fel; nagy érdeklődéssel kísérték a Magyar szoba bútortörténeti kiállítását is. Korszakunk első felében épültek be a múzeum állandó kiállításába a korábban szerzett történelmi enteriőrök: a kőszegi jezsuita patika, a sümegi püspöki palota könyvtárszobája, a maksai, sólyi, töki templomok festett, kazettás mennyezetei.

1934-ig önálló múzeumként működött Végh Gyula igazgató vezetésével — aki 1917-től 1934-ig állt a múzeum élén —, majd az 1934/VIII. törvénycikk szerint a Nemzeti Múzeum egyik alosztálya lett. Ennek a rendeletnek, amelynek lehettek ugyan racionális okai, a múzeum fejlődésére nézve a harmincas évek második felében meglehetősen súlyos következményei voltak. Az önállóságát elvesztett, a Nemzeti Múzeum függvényévé vált múzeum műtárgyak vásárlásához alig jutott, a még Radisics által kialakított múzeumgyarapítási koncepció jóformán semmivé vált. További vezetőit, az iparművészet tudósait, köztük Csányi Károlyt, Höllrigl Józsefet, aki 1934—1938-ig, Kőszeghy Elemért, aki 1938—1945 között állt a múzeum élén, tevékenységükben erősen korlátozta ez az alárendelt helyzet.

Az Iparművészeti Múzeum fiókintézete az Országos Ráth György Múzeum volt, amelyet Ráth György táblai tanácselnök, kiváló gyűjtő és műértő alapított, és halála után özvegye, Melsiczky Gizella az egykori Vilma királynő úton, a Városligethez közel levő emeletes házával együtt az államnak ajándékozott. A gyűjteményben a gazdag iparművészeti tárgyakon kívül nagy értéket képviselt a mintegy ötven darabból álló régi festménykollekció. A kiemelkedő jelentőségű alkotások között Rembrandt *Mészárszéke*, Sebastiano del Piombo *Női mellképe*, Rubens *Női képmása* és a Mantegna-követő *Mária sirató asszonyokkal* című freskótöredék szerepelt. A jelentős képanyag 1945 után a Szépművészeti Múzeumba került.

4. VIDÉKI KÖZGYŰJTEMÉNYEK

A vidéki múzeumok legnagyobb részében képzőművészeti gyűjtemény alig vagy csak nagyon elvétve volt, az állandó képkiállításokon főleg a Szépművészeti Múzeum évtizedekre kölcsönadott „állami letét"-ként kezelt anyaga függött. A *szegedi* Somogyi Könyvtár és Városi Múzeum új, a Tisza partján épült, a „Közművelődésnek" feliratú díszes palotájában — melynek igazgatója korszakunk első felében, 1916—1934-ig Móra Ferenc volt — 1902-től mintegy harminc reprezentatív festmény volt található mint állami letét, köztük Csók István *Báthori Erzsébet*, Madarász Viktor *Zápolya Izabella*, Thorma János *Békesség veletek*, Hegedüs *Rabiga* című művei, melyeket a Szépművészeti Múzeum csak 1941-ben kért vissza. A múzeum törzsanyagába elsősorban szegedi vonatkozású művek tartoztak. A Szeged Városi Múzeum Szépművészeti Osztályának lajstroma szerint 1920—1944 között az új szerzemények közül 1921-ben a szegedi főreáliskolában tanító Landau Alajos *Gyermekarcképe*, a tragikusan gyilkosság áldozatává lett Heller Ödön *Parasztmadonnája*, Dankó Pista apósának, Joó Ferencnek a portréi, a következő években Joachim Ferenc, Dinnyés Ferenc városképei, Nyilasy Sándor számos műve, köztük az 1927-ben festett *Tömörkény István arcképe* voltak a jelentősebbek. 1929-ben Zombory Lajos adományából 21 kép, tíz évvel később Károlyi Lajos 87 festményéből álló hagyatéka, 1940-ben Kacziány Ödön 58 képe gyarapította a képzőművészeti gyűjteményt. A legnagyobb adomány Ambrózovics Dezső műfordító több mint kétszázötven darabból, főként festményekből álló hagyatéka volt: Barabás Miklós, Székely Bertalan, Mednyánszky László, Rudnay Gyula, Nyilasy Sándor stb. művei. A múzeum vásárlási dotációja műpártolásra meglehetősen szerény kereteket biztosított, így a Szépművészeti Osztály anyaga nem fejlődhetett országos jelentőségűvé.

Szeged egyik legnagyobb, hazai viszonyaink között méltán számon tartott magángyűjteménye Back Bernát gazdag malomtulajdonosé volt, amelyben késő gótikus és reneszánsz kori nürnbergi, rajnai, dunai iskolák táblaképei, szobrai, az itáliai festészet jeleseinek — Pinturicchio, Moroni, Magnasco — művei, a külföldi mestereken kívül pedig szegedi festők is szerepeltek. Tulajdonképpen Back Bernát volt az első, aki Joachim, Nyilasy, Károlyi munkáinak helyet adott gyűjteményében. A Back Bernát-gyűjtemény

legértékesebb darabjait 1920 novemberében Budapesten mutatták be, majd a Szépművészeti Múzeumba kerültek letétként, egyes darabjai pedig ajándékként.

A *debreceni* Déri Múzeum gyűjteményei nemcsak hazai, hanem külföldi viszonylatban is komoly értéket képviselnek. Képtára is országosan számon tartott jelentőségű. Déri Frigyes nagyszerű, általános művelődéstörténeti szempontból rendkívül fontos gyűjteménye 1924-ben került a város tulajdonába. A képzőművészeti anyag 68 magyar, illetve külföldi festő és szobrász 109 műtárgyát tartalmazta, köztük olyan kiemelkedő alkotásokat, mint Mányoki Ádám *Lengyel férfi portréja*, Munkácsy Mihály vallásos trilógiájának harmadik része, az *Ecce homo*, melyet Déri 1916-ban 76 000 aranykoronáért vásárolt meg, továbbá Székely Bertalan nagy történelmi kompoziciója, vázlatok hosszú során át érlelt, 1885-ben befejezett műve, a *Zrínyi kirohanása*. A múzeum épülete az egykori Füvészkertben, Györgyi Dénes és Münnich Aladár tervei szerint 1928 tavaszára készült el, és 1930. május 25-én, országos ünnepség keretében nyílt meg. Gazdag képző- és iparművészeti anyagának rendezésére Petrovics Eleket, Csányi Károlyt és Huszár Lajost hívták meg. A Déri Múzeum igazgatója korszakunkban Ecsedi István, majd 1936-tól Sőregi János volt. A szülővárosához mindig hűséges Medgyessy Ferencet régi ismeretség fűzte 85
mindkettőjükhöz. Ecsedi is, Sőregi is szívesen fogadta a már elismert, neves szobrász művészeti tanácsait. Medgyessy Pestről szinte közvetítő szerepet vállalt a Déri Múzeum és jeles festő, szobrász barátai, Bornemisza Géza, Csók István, Egry József, Márffy Ödön stb. között, valamint tárgyalt, vásárlásokat készített elő Rippl-Rónai, Beszédes László örököseivel, Derkovits Gyula özvegyével. Petrovics Elekkel együtt azon munkálkodott, hogy a modern magyar művészek rangos művei kerüljenek Debrecenbe. Mészáros László *Mongol tavasz* című szobrának megvételét is ő ajánlotta. 1930. március 15-én kelt levelében írta az igazgatónak: „Rippl-Rónai családhoz a napokban megyek el képet választani és kialkudni." Medgyessy múzeumi tanácsadói tevékenysége a Déri Múzeum megnyitása után is folytatódott. 1936-ban Tornyai János hagyatékából választott a képtár számára. Tornyai művészetét a század eleje, hódmezővásárhelyi együttműködésük óta jól ismerte és nagyra értékelte. „Még hogyha van is a múzeumnak Tornyai-képe, nem olyan karakteres és kifejező, mint ezek... Különösen a boglyás tájkép, amit a legszebbnek találok. Ha a múzeum megszerezhetné — most még lehet, később már nem juthatsz hozzá" — írta Sőregi Jánosnak Tornyai *Nagy borulás* című drámai erejű alkotásáról, amely ma is méltón képviseli az alföldi mestert a Déri Múzeumban. Medgyessy 1938. június 23-án írt ajánlására került Derkovits néhány grafikája is a gyűjteménybe: „Kedves János! Küldök neked egy sorozat Derkovits-grafikát, amiről már régen beszéltem neked, hogy küldeni fogom. Férfias, markáns és kifejező vonalai a legelsőrendűvé teszik. 44—52 cm-es nagyságban 16 P-ért árulja az özvegy. Nagyon érdemesnek tartom, hogy a múzeum megszerezzen belőlük egypárat... A mai magyar grafikának a legértékesebbjei közé tartozik..."

Borsod vármegye és *Miskolc* város múzeumát 1899-ben alapították, s a város legszebb helyén, az Avas alján, a Szinva-parti, régi 14—15. századi, egyemeletes, boltíves épületben, az egykori református főgimnáziumban talált otthonra. Korszakunkban már gazdag gyűjteményeket ölelt fel, a legfontosabb az archeológiai volt, a paleolit és neolit korok kultúrájának emlékeiből, a Szeleta-barlang ásatásaiból, ezenkívül bőséges várostörténeti, értékes nép- és iparművészeti anyaggal rendelkezett. Képzőművészeti gyűjteménye nem volt jelentős; főként helyi festők műveit őrizték, pl. Kiss Lajosnak a város jellegzetes részleteiről készített akvarellsorozatát. Szinyei Merse, Réti István egy-egy tájképe, Fényes Adolf *Asztalos* című figurális kompozíciója képviselt csupán nagyobb értéket. A Szépművészeti Múzeum „állami letét"-ként kölcsönzött képei szerepeltek — a szegedi képtárhoz hasonlóan — a kiállításokon, mint pl. Glatz Oszkár *Est a havason* című nagyméretű, Nagybányán festett korai kompozíciója. A múzeum élén fél évszázadig, korszakunkban végig, Leszih Andor kitűnő régész, polihisztor állt, akinek áldozatos munkájával a város kulturális bázisává vált a Borsod-Miskolci Múzeum. A miskolci festőművészekkel való kapcsolatot nagyban előmozdította, hogy 1919—1920 között, a város egykori szanatóriumában, Meilinger Dezső festőművész vezetésével néhány lelkes piktor festőiskolát nyitott, s evvel megvetették a miskolci művésztelep alapjait. A telep 1921-ben állami segítséggel hivatalosan is megalakult, a Képzőművészeti Főiskola növendékei Benkhard Ágost vezetésével a nyári hónapokban rendszeresen ott dolgoztak. Munkáikból a Korona-szálló nagytermében rendeztek kiállításokat, s a város és a megye dotációjából ott vásárolt művek képezték aztán a miskolci múzeum modern képanyagát.

A 20. századi modern festmények figyelemre méltó sorozata volt a kaposvári, kecskeméti, bajai városi múzeumokban. *Kaposvár* Rippl-Rónai József öccsének, Ödönnek, a szerény jövedelmű vasúti tisztviselőnek, a somodoraszalói állomásfőnöknek köszönhette képzőművészeti gyűjteményét, melyet tulajdonképpen Rónai Ödön 1920. augusztus 30-án kelt örökösödési szerződése alapított: gyűjteményét, benne Rippl-Rónai 115 alkotását szülővárosuk múzeumának ajándékozta, köztük olyan jelentős darabokat, mint a monumentális hatású *Apám* olajképet, a Banyuls-sur-Merben barátjával töltött idő emlékét idéző *Maillol háza* pasztelljét vagy az Ödönnél tett látogatásai alkalmával festett *Somodoraszalói raktárok* és *Talpfacsere Somodoraszalón* című képeit, számos tusrajzot, friss ceruzavázlatokat *(Knowles olvas, Móricz Zsigmond portréja* stb.*)*. A somogytúri festő Kunffy Lajos a harmincas években húsz képével gyarapította a múzeum anyagát, köztük *Gyermektemetés* című művével.

Az 1898-ban alapított *Kecskeméti* Városi Múzeum festménygyűjteményét jánoshalmi Nemes Marcell hozta létre magyar képeinek ajándékozásával, valamint az az élő kapcsolat, amely korszakunkban is fennmaradt az 1912-ben a városban alakult művésztelep vezetőjével, Iványi Grünwald Bélával, illetve a telep törzstagjaival, Herman Lipóttal, Olgyay Ferenccel, Csikász Imrével stb., 1920-tól pedig a Révész Imre vezetésével nyaranta ott dolgozó főiskolai növendékekkel.

Baja városi múzeum képtárának modern anyagát 1936-ban a bácsalmási születésű Oltványi Ártinger Imre és Miskolczy Ferenc helybeli festőművész gyűjtötte össze. Oltványi gyűjteményének egy részét — Berény, Bernáth, Egry, Szobotka, Szőnyi festményeit, Pátzay, Medgyessy szobrait — 1945 után a múzeumnak ajándékozta. A kollekciót később az élete utolsó szakaszában Baján élő Nagy István műveivel egészítették ki.

Esztergom és *Eger*, a két érseki székhely nagyértékű, egyházi tulajdonban levő önálló képzőművészeti gyűjteménnyel rendelkezett. Az esztergomi Magyar Keresztény Múzeum alapját még a múlt század második felében Simor János hercegprímás vetette meg, az egri Érseki Líceum Múzeumát hasonlóan még 1872-ben alapították. Ezek az egyházi, a nyilvánosság számára is megnyitott képtárak korszakunkban elsősorban közművelődési-kulturális szempontból voltak jelentősek; az élő művészekkel nem tartottak kapcsolatot.

5. ERNST MÚZEUM

A közgyűjtemények és magángyűjtemények között érdekes átmenetet jelentett az Ernst Múzeum, Ernst Lajos gyűjteménye, amely magánkézben volt, de a közönség számára is nyitva tartották, s a közízlés fejlesztésére nagy hatást gyakorolt. Ernst Lajos gyűjtőszenvedélye kora ifjúságától megnyilvánult, egész életében a magyar történelem, kultúra és művészet emlékeit kutatta. Gyűjteménye nem csupán művészeti jellegű, hanem mindenfajta „hungaricum"-ot felölelt; elsősorban azonban képzőművészeti alkotásokban volt gazdag, 19. századi magyar történelmi festményekben és művészarcképekben. Ernyedetlen szívóssággal gyűjtötte össze 6400 darabból álló, páratlan értékű anyagát, melynek legfontosabb részét 1932 óta a Nemzeti Múzeumban állították ki, letétként, „a magyarság őskorától kezdve napjainkig nagy mesterek kiváló munkáival, szebbnél-szebb iparművészeti tárgyakkal, írott emlékekkel" ismertetve történelmünket.

Ernst Lajos gyűjtői munkássága mellett mint kiállító is elévülhetetlen érdemeket szerzett: 316 kiállítást rendezett a Nagymező utcában erre a célra 1912-ben épített házában, az Ernst Múzeumban. A tárlatok anyagának összegyűjtésében, válogatásában, szervezésében, sőt eladásában is fáradhatatlan volt. Hatására nem egy jelentős magángyűjtemény jött létre. Lelkes agitációjának, széles körű tájékozottságának, kapcsolatainak köszönhető például, hogy a múzeumában rendezett 19. századi francia festők, barbizoniak, impresszionisták nagy sikerű kiállítása után a művek nagy részét hazai gyűjtők vásárolták meg, akkor még aránylag olcsón. A maga számára csak magyar vonatkozású anyagot vett. Kortársai jellemzése szerint: ha bármilyen alacsony áron egy Raffaellót kínáltak volna neki, azt sem vette volna meg, de ha meghallotta, hogy Hajdúszoboszlón egy régi magyar szekrény van, melynek

intarziája a magyar koronát ábrázolja, minden áldozatra képes volt. Az Ernst Múzeum olyan kiállítási fórum volt, „ahol a kor lelkéből sarjadozott új magyar festészet talált otthonra", olyan hivatást töltött be, mint az irodalomban a Nyugat: „elősegítette a megújhodást, szerette a fiatalokat és tisztelte a múlt igaz értékeit."

6. MAGÁNGYŰJTEMÉNYEK

A gyűjtők tevékenysége a múzeumok munkáját mindig segítette: a remekművek — részben ajándékozás, részben vásárlás útján — előbb-utóbb a múzeumokba kerültek. Az első világháborút megelőző években a hazánkban levő külföldi képanyagnak és magyar alkotásoknak több mint fele magántulajdonban volt.

A 20. század első éveiben „aranykora" volt a gyűjtésnek, nemcsak a külföldi, hanem különösen a magyar művészet gyűjtésének. Kitűnő kollekciók alakultak, melyek korszakunkban is tovább éltek. Néhány régebbi, főúri gyűjtő mellett leginkább az iparmágnások, a gazdag polgárság köréből kerültek ki az újabb gyűjtemények létrehozói. Ezek mindinkább specializálták érdeklődési, gyűjtési körüket, ami a helyes, céltudatos gyűjtés elengedhetetlen feltétele volt. A gyűjtés jellege is megváltozott: míg azelőtt csaknem kizárólag régi külföldi képeket vásároltak, egyre nagyobb érdeklődés nyilvánult meg a 19. századi francia és magyar festészet iránt. A hazai műtárgyvásárlásnak és -gyűjtésnek kétségtelenül nagy lendületet adott Nemes Marcell külföldön is méltányolt, világhírű gyűjtőmunkássága. A korszakunk első felében virágzó magángyűjtemények gyökerei még részben a múlt századra, de főként a háború előtti évekre nyúlnak vissza. Az Andrássy-, Hatvany-, Herczog-, Kohner-, Glück-, Lederer-, Delmár- *43*
gyűjteményekben nagyrészt régi és modern külföldi, a Dános-, Ernst-, Fónagy-, Mauthner-, Schuler-, Tímár-, Weisz-, Wolfner-gyűjteményekben pedig főként magyar anyag szerepelt. Nemzetközi szempontból is nagy jelentőségű gyűjteményeink fő ékességei a gróf Andrássy Gyula tulajdonában levő fiatalkori Rembrandt *Önarckép*, báró Herczog Mór spanyol képei, Greco és Goya festményeinek sorozata — amelyek Nemes Marcell gyűjteményéből származtak —, továbbá a francia festők, Courbet, Corot, Cézanne, Manet, Monet, Gauguin, Renoir stb. ritka értéket képviselő remekei voltak. Báró Hatvany Ferencnek — néhány kitűnő régi képén kívül — különösen modern francia gyűjteménye volt korszakunk egyik legfontosabb hazai kollekciója. Ingres a *Fürdő nő*, Chassériau *A trójai nők* című festménye, Delacroix két, Courbet hat kiemelkedő jelentőségű alkotása mellett Corot, Daumier, Renoir, Pissarro finom ízléssel, hozzáértéssel válogatott művei folytatták a sort. Nagy kár, hogy a gyűjtemény egyetlen Cézanne-ja és Manet öregkori főműve még korszakunk legelején külföldre került. Manet képe, a híres *Folies Bergère bárja* mindmáig a londoni Samuel Courtauld gyűjtemény dísze. Báró Kohner Adolf francia anyaga vetekedett a Herczog- és Hatvany-gyűjteményben levőkkel, és nagyszerűen egészítette ki azokat Sisley, Bastien-Lepage, Van Gogh, Maurice Denis, Matisse képeivel, valamint olyan reprezentatív művekkel, mint Daumier *Énekesek*, Puvis de Chavannes *Bűnbánó Magdolna*, Gauguin *Tahiti nők* és Bonnard *Reggeli* című képe. A Hatvany- és Kohner-gyűjteményben értékes magyar anyag is szerepelt. Báró Hatvany Ferenc egy-egy olyan magyar képet iktatott be kollekciójába, amelyek megállták a helyüket a franciák mellett, elsősorban Munkácsy kitűnő *Várakozó nő*jét *(Tanulmány a Zálogházhoz)* és Paál László egyik legszebb alkotását, *Út a fontainebleau-i erdőben*. Báró Kohner Adolf gyűjteményében Munkácsyt mintegy fél tucat kép mutatta be, köztük legjobb időszakának remeke, a *Köpülő asszony*, s Paál Lászlót, Mészöly Gézát, Szinyei Mersét, Ferenczy Károlyt, Rippl-Rónait is kitűnő művek képviselték. Kohner Adolf a kortárs művészetet is rendszeresen támogatta. Évtizedeken át mecénása volt a szolnoki művésztelepnek, így gyűjteményében a korai szolnokiak, az osztrákok — Pettenkofen, Raffalt, Tina Blau stb. — mellett Deák-Ébner *Baromfivásár*a, Fényes Adolf fejlődésének minden fázisa, Szlányi, Zombory, Szüle is szerepeltek. A fiatalok közül Herman Lipótot, Pólya Tibort, Vidovszky Bélát támogatta vásárlásaival.

Glück Frigyes gyűjteményének főként a 17. századi holland kismesterek alkotásai biztosítottak múzeumi színvonalat. Lederer Sándor olasz műveket gyűjtött, dr. Delmár Emil kisplasztikai kollekciója

volt számottevő érték korszakunk külföldi profilú műgyűjtésében. Bedő Rudolf régi külföldi, főként barokk műveket felölelő képző- és iparművészeti gyűjteményében értékes századfordulói és 20. századi magyar képek, valamint igen gazdag grafikai anyag volt. Dános Géza Markó Károlytól Mednyánszky Lászlóig a múlt századi magyar anyagot, Fónagy Aladár Donát Jánostól Vaszaryig, Mauthner Zoltán szintén a magyar festészet kiemelkedő mestereit gyűjtötte, Barabás Miklós *Galampostá*jától Csók István, Fényes Adolf alkotásaiig. Schuler Gusztáv, Tímár Rezső, Weisz Béla kollekciójában is főként 20. századi magyar festők szerepeltek.

Majovszky Pál mintaszerűen kialakított rajzgyűjteménye a műgyűjtés nemzetközi mezőnyében is kiemelkedő jelentőségű volt. Majovszky, jóllehet viszonylag szerény anyagi lehetőségekkel rendelkezett, az első világháborút megelőzően — amikor a nagy köz- és magángyűjtemények főként a régi korszakok rajzait gyűjtötték, s a 19. századot elhanyagolták — a megszállott gyűjtő szenvedélyességével, aránylag rövid idő alatt alakította ki a 19. század legnagyobb festőinek és szobrászainak rajzait és vízfestményeit magába foglaló gyűjteményét. A tervszerű, múzeumi szempontú gyűjtésben Meller Simon, a Szépművészeti Múzeum Grafikai Osztályának kiváló vezetője volt segítségére. Leggazdagabban a francia művészetet mutatta be, Ingres-től Seurat-ig; kiemelkedő lapjai: Delacroix megriadt lova, Millet greville-i tájképe, Daumier *Archimed,* Corot *Kecskével küzdő pásztor,* Manet *Barikád,* Renoir *Valcertáncosok,* Rodin *Női fejtanulmány Mme Sèverine arcképéhez,* Cézanne *Gyümölcs-csendélet,* Toulouse-Lautrec *Moulin Rouge* című műve. Majovszky rajzgyűjteményében a német, angol, északi művészeken kívül szép magyar anyag is volt — pl. Rippl-Rónai rajzai —, mely érdekes összehasonlításokra adott lehetőséget. Rendkívül értékes, 239 lapból álló gyűjteményét, melyből száznál több a francia rajz, legnehezebb éveiben is hiánytalanul megőrizte és gyarapította; az anyagot 1935-ben a Szépművészeti Múzeumban mutatták be, majd még ugyanabban az évben, kevéssel halála előtt a múzeumnak ajándékozta.

A magyar tárgyú gyűjtemények közül kétségtelenül kivált egy egyéni hangú, értékes kollekció, Wolfner Gyuláé, aki a század első éveitől kezdve fáradhatatlanul kutatta, gyűjtötte a magyar festészet, népművészet emlékeit. Nem annyira a művészek kész műveit őrizte, inkább nagy számban vázlatokat, rögtönzéseket, a művész „bizalmas vallomásait", sajátos jelleget, közvetlen hangulatot adva ezzel gyűjteményének. Szinte az volt az érzése a látogatónak, mintha a művészek műtermébe lépett volna be. Gyűjteménye korszakunk elejére már kialakult, és példája a húszas években másokat is ösztönzött. Különösen a művészek értékelésében, új oldalukról való megismertetésükben volt jelentősége. Rendkívül vonzón, sokoldalú megvilágításban mutatta be pl. Székely Bertalant. Vázlatok, szadai tájak, arcképek sorozatában Székely kevésbé ismert műveit tárta fel, rávilágítva, hogy mennyire egyoldalú és téves volt az a régebbi felfogás, amely benne, 19. századi festészetünk nagy egyéniségében csak a történeti kompozíciók festőjét ünnepelte. Kimagasló értéket képviseltek Szinyei Merse Pálnak korai időszakából való friss, oldott, plein air képei, mint a *Ruhaszárítás, Esthajnalcsillag, Séta Tutzingban, Fürdőház* stb., valamint Munkácsy *Colpachi tanító*ja, a *Siralomház* legelső vázlata, Paál László és Mednyánszky László festményei is. Wolfner gyűjteményének másik nagy értéke, hogy kiegészítette a múzeumok gyűjtését; fontos művészi alkotások olyan fázisait mentette meg, amelyek másként szétszóródtak és a kutatás számára elvesztek volna.

Beczkói Bíró Henrik hasonló elveket követve alakította ki gyűjteményét, amely a harmincas évek elejére teljesedett ki, s 1934-ben az Ernst Múzeumban mutatták be. A gyűjtemény elsősorban a századforduló és a 20. század magyar festőit, nagyrészt még az élő művészek alkotásait, vázlatait tartalmazta, főként Rippl-Rónai, Ferenczy, Koszta, Kőrösfői Kriesch, Iványi Grünwald, Fényes, Burghardt, Pentelei Molnár, Béli Vörös, Csók, Vaszary, Rudnay, Tornyai műveit. Jakobovits Jenő gyűjteményében főleg Rippl-Rónai, Csók, Gulácsy festményei szerepeltek. Révész István kollekciójának gerince Vaszary műveinek válogatott, színes sorozata volt. Hidas László érdeklődése is Rippl-Rónai, Gulácsy, Ferenczy felé irányult, gyűjteménye mai formájában azonban már 1945 után alakult ki. Valamenynyiünket a magyar művészet már tisztázott értékeinek, a már elismert festők anyagának gyűjtése jellemezte.

Korszakunk második felében — a harmincas években — a magyar műgyűjtésnek új típusa alakult ki, amely meghatározó jelentőségű volt művészeti életünkre, s jelentős szerepet vállalt az élő képzőművészet propagálásában, a kortárs művészek támogatásában. Olyan jellegű magángyűjtemények jöttek létre,

melyek közvetlenül a kor művészi törekvéseihez kapcsolódtak. A gyűjtő mintegy együtt élt és érzett a kortárs alkotóval, anyagilag és erkölcsileg támogatta, s önálló ítélettel igyekezett kikeresni a még forrongó törekvések köréből a komolyabb értékeket. Az ilyen gyűjtemények között időrendben elsőnek Oltványi Ártinger Imre gyűjteménye, majd Fruchter Lajosé alakult ki, azután — részben az ő tevékenységük hatására — Radnai Béláé, Szilágyi Sándoré, Cseh-Szombathy Lászlóé, Köves Oszkáré stb. Ezek a gyűjtemények elsősorban a tehetségekben igen gazdag, ún. Gresham-csoport művészeinek alkotásaiból álltak össze. A Gresham-kávéházban rendszeresen összejövő baráti asztaltársaság legaktívabb tagjai Berény Róbert, Bernáth Aurél, Pátzay Pál, Szőnyi István voltak, a teoretikusok Oltványi Imre, Genthon István, Farkas Zoltán, a részt vevő művészek Barcsay Jenő, Czóbel Béla, Egry József, Kmetty János, Márffy Ödön, Szobotka Imre, Elekfy Jenő, Jobbágyi Gaiger Miklós, Ferenczy Noémi, Vilt Tibor, Vass Elemér és mások. A gyűjtők közül Rózsa Miklóst (Oltványi apósát), Fruchter Lajost, Szilágyi Sándort, Cseh-Szombathy Lászlót vonzotta magához az asztaltársaság. A Gresham-körből négyen-öten rendszeresen, sokszor hetente két ízben is összejöttek. A „Gresham-asztal — Bernáth Aurél szerint — talán annak köszönhette megalakulását, hogy a KUT ritkán ülésezett. A művészet problémái ugyanakkor elementárisak voltak s ez szakadatlan gondolatkicserélést igényelt. A KUT keretein belül ilyképp meghittség nem alakulhatott ki. A forrongásban lévő művészet pedig végnélküli megtárgyalásokat kívánt..."

Ártinger Imre, aki később anyja nevét, az Oltványit vette fel, újság- és folyóiratcikkeiben az „új művészet" lelkes propagálója volt. Az ő szerkesztésében jelent meg az Ars Hungarica művészeti monográfia sorozat, melyben maga is két kötetet írt, 1932-ben Egry Józsefről, 1934-ben Derkovitsról. Oltványi gyűjteményéről, a kortársakra gyakorolt hatásáról, benyomásai alapján Fruchter Lajos Művészek és műalkotások között című visszaemlékezéseiben így írt: „...Mint sok műbarát, a fiatal művésznemzedéknek én sem hallottam eddig hírét, míg aztán egy szép napon gyökeresen megváltozott a helyzet. Ez pedig így történt. Baráti körömhöz tartozott egy nagy ipari vállalat vezetője: Szegő Pál, aki meleg érdeklődéssel viseltetett a festészet iránt. Egyik látogatásunk során megemlítették, hogy egy volt szomszédjuk, dr. Ártinger Imre egész másfajta »modern« képeket gyűjt és hogy kíváncsiak lennének arra, miként vélekedem én ezekről a képekről... Meglátogattam Oltványiékat. Lakásuk nagyon szép volt, de ennél jobban érdekelt, sőt egyenesen lebilincselt a benne levő festmények soha nem látott újszerűsége. A falon olyan művészek alkotásai, akiknek a nevét ez ideig sohasem hallottam, vagy ha hallottam is, nem maradtak meg emlékezetemben, Egry, Bernáth, Berény, Szőnyi, Szobotka, Derkovits. A gyűjtemény legjelentékenyebb részét Egry József gyönyörű képeinek sorozata alkotta. Bernáth Aurélnak egy nagyon szép tájképe, Berény Róbertnek elragadó interieurje lógott a falon, Szobotka Imre poetikus kerti jelenetet ábrázoló képe is nagyon tetszett, de ami valósággal lázba hozott, mégis a gazdagon képviselt Egry művészete volt. Hatása megrendített. Teljesen megfeledkeztem mindenről. Úgy el voltam merülve a képek nézésében, mintha más nem is lett volna a világon."

Fruchter Lajos korszakunk egyik legjellegzetesebb, legrokonszenvesebb gyűjtője volt. A fiatal mérnök, később biztosítási igazgató egyszerű érdeklődőből lett műgyűjtővé. Számára a kép először csupán lakásdísz volt. Művészi érdeklődése azután egyre jobban felébredt, kiállításokra, múzeumokba járt, művészettörténeti könyveket olvasott, művészekkel, művészettörténészekkel ismerkedett össze. A húszas években egymás után szerezte meg a 19. és a 20. század eleji nagy magyar mesterek értékes és jelentős alkotásait. Gyűjteményében id. Markó Károly, Brocky Károly, Munkácsy Mihály, Paál László, Székely Bertalan, Mednyánszky László, Szinyei Merse Pál, Rippl-Rónai József, Csók István stb. szerepeltek. Fordulatot az Oltványi-gyűjteményben látottak hoztak: „lebilincselt a festmények újszerűsége, ...motorikus erővel dolgozott bennem a vágy, hogy korom művészetét minél jobban megismerjem. ...és minél inkább belemelegedtem fiatalabb kortársaim képeinek gyűjtésébe, annál jobban eltávolodtam azoktól a művektől, amelyek gyűjteményem pillérét képezték..." Elhatározta, hogy megválik a magyar klasszikus mesterek alkotásaitól. Felismerte azt is, hogy a fiatal művészeket kell támogatni, mert az állam elsősorban a konzervatívokat, a műcsarnoki epigonokat karolta fel, az egyház pedig az ún. római iskola tagjait látta el nagyobb megbízásokkal. Fruchtert az a gondolat vezérelte, hogy olyan gyűjteményt alkítson ki, amely nemcsak a művészek munkásságára hat serkentően, hanem a kortárs műgyűjtők számára is „példamutató" lehet.

Fruchter Lajos új gyűjteménye gyorsan fejlődött; 1932—1933-ban már majdnem teljesen kialakult, 1941-ig pedig évről évre új alkotásokkal gyarapodott. A fiatal művészek legjelentősebb műveit, nemegyszer főműveit sikerült megszereznie. Ebben maguk a művészek, Bernáth, Pátzay, Szőnyi, valamint művészettörténész barátai, Petrovics Elek, Hoffmann Edith, Genthon István voltak segítségére. A gyűjtemény így, aránylag rövid idő alatt, a Szinyei Társaság újabb nemzedékének festményeit teljesebben és gazdagabban tudta bemutatni, mint akár a Szépművészeti Múzeum Új Magyar Képtára, akár a Fővárosi Képtár. Berény 9, Bernáth 22, Czóbel 20, Egry 17, Szőnyi 13, Szobotka 2 képpel, Pátzay 4, Vilt 1 művel szerepelt. Fruchter tudatosan vállalta az „új festészet" propagálását, és feladatának érezte, hogy környezetét, ismerőseit az új képek barátjává nevelje. Szívesen ajándékozta el egy-egy festményét olyan ismerőseinek, akikkel meg akarta kedveltetni ezeknek a festőknek a művészetét. „Törekvésünk az volt, hogy siettessük ennek a művészetnek az elismerését és minél szélesebb körben terjesszük."

Igen nagy érdeme volt Derkovits Gyula felkarolása, anyagi támogatása, még ha teljesen nem is értette meg Derkovits művészetének társadalmi állásfoglalását, igazi mondanivalóját. Derkovits bizalmatlansága, olykori visszautasítása bántotta, de ennek ellenére sem tágított attól, hogy segítse. Így emlékezett róla: „Derkovits Gyulával, a művész sajnos oly korán bekövetkezett halála miatt összeköttetésem rövid ideig tartott, de annál gazdagabb volt élményekben. Petrovics Elek megkérte Rózsa Miklóst, ki az elsők között állt sorompóba az új magyar művészetért, járjon közbe nálam, hogy Derkovitsnak, ki súlyos anyagi gondokkal küzd, segítségére siessek. Derkovits el volt zárva attól a lehetőségtől, hogy képeit értékesíthesse, mert ezek házbértartozása miatt le voltak foglalva. Kérdésemre, hogy mennyi ez a tartozás, Rózsa Miklós néhány száz pengőt mondott, de mint utóbb kiderült, a tartozás sokkal nagyobb volt. Érintkezésbe léptem a háztulajdonos ügyvédjével. Tőle tudtam meg, hogy Derkovits igen régi házbértartozásán kívül, tetemes ügyvédi költségek is növelték adósságát. Szemrehányásokkal halmoztam el az ügyvédet, hogy ilyen méltatlanul bántak ezzel a tehetetlen nagy művésszel és azt ajánlottam, hogy fogadjanak el a festőtől néhány képet tartozás fejében... De az ügyvéd ... elhárította ajánlatomat és a tartozás megfizetéséhez ragaszkodott. Nem maradt más hátra, mint ennek megfelelni, hogy a képek a zár alól feloldassanak. Ennek megtörténte után felkerestem a festőt és közöltem vele, hogy adósságát rendeztem. Nehogy a közeljövőben hasonló helyzetbe kerüljön, azt a tanácsot adtam, engedje át nekem a képek tulajdonjogát és én ugyanakkor felhatalmazom, hogy a képeket eladhatja és a befolyt összegekkel korlátlanul rendelkezhetik. Indignálódva utasította vissza tanácsomat. Nem lehetett meggyőzni, hogy nincs más célom, mint hogy ismétlődő kalamitások ellen megvédjem. Bizalmatlansága nem ismert határt ..." Fruchter állhatatos volt abban, hogy Derkovits életkörülményein segítsen, heti 30, majd 50 pengővel támogatta. „Hetenként többször felkerestem lakásában (Hunyadi tér egyik bérházában az 5. emeleten lakott), melyhez fárasztó lépcső vezetett. Könyörögtem neki, hogy költözzék ki ebből a hozzáférhetetlen lakásból, mert én már nem bírom ezt a sok rossz lépcsőt. Hallani sem akart róla. Közben megfestette és hálából nekem adta azt a szép képet, melyen feleségével az árverési végzést olvassa. Ezzel a gesztussal minden — bizonyára akaratlan — sérelmet jóvátett..." *(Végzés)*. Fruchter Derkovits több művét vásárolta meg, köztük egyik legszebb alkotását, a „rózsaszínű korszak" *Anya* című képét. „Szimbolikus örökségnek tekintem és boldoggá tesz, hogy életének utolsó alkotása, a gyengédségben elbájoló szépségű *Anya* gyűjteményemet díszíti."

Fruchter Lajos Tigris utcai villájában gyűjteményét a nagyközönség számára is hozzáférhetővé tette, az érdeklődőket szívesen fogadta. Külföldi látogatók, köztük a német Julius Meier-Graefe, a belga Puyvelde és Oskar Kokoschka kitűnő véleménnyel voltak a gyűjteményről. Művészek, művészettörténészek, egyetemi és főiskolai hallgatók, Bernáth és Szőnyi szabadiskolájának növendékei gyakran felkeresték. Az őszi és téli hónapokban szívesen hívta meg barátait, „egyesek, akik ezeken a találkozásokon nem vettek részt, gúnyosan, de lehet, hogy találóan úgy nevezték el őket, hogy »istentisztelet Fruchteréknál«. Szóvivője ezeknek az összejöveteleknek Oltványi Imre volt, a viták főszereplői Hoffmann Edith és Pátzay. Olykor-olykor Szőnyi is beleavatkozott. Bernáth Aurél majdnem soha. Színes délutánok, melyeket néha idegenek jelenléte is tarkított. Nagyon vigyáznunk kellett, hogy kit látunk vendégül, nehogy az összejövetelek harmóniája megzavartassék. Kivételt csak azzal tettünk, akiről feltehető volt, hogy ügyünknek megnyerhetjük, illetve átnevelhetjük új képek barátjává..."

Általános művészeti problémákról, művészi felfogásukról, egy-egy újonnan bekerült kép kvalitásáról beszélgettek, vitatkoztak. Ha a műgyűjtők között típusokat különböztethetünk meg — a tudós gyűjtő, a tőkéjét befektető műgyűjtő stb. —, akkor Fruchter Lajost a rajongó gyűjtők táborába kell sorolnunk. Nemcsak szerette a gyűjteményében levő alkotásokat, hanem szemléletük őszinte gyönyörködést is jelentett számára. Ha egy új kép került a kollekcióba, a legfőbb problémája az volt, hogy „tartja-e magát a kép", időálló-e, olyan kvalitású, mely a gyűjtemény egységébe beleillik, nívóját, harmóniáját nem zavarja. „Legfontosabb szempont a mű kvalitása volt." Rendkívül lekötötték és megragadták a színhatások; a színek szeretete egész gyűjtői tevékenységét végigkísérte. Fáradhatatlanul dolgozott a művészet érdekében. Aktív szerepe volt sok új gyűjtemény létrejöttében, a Szöllősi Henrik-, Szegő Pál-, Fleischer Dezső-féle gyűjtemények stb. kialakulásában.

Radnai Béla a festmények mellett a leggazdagabb és legszebb magyar grafikai gyűjteményt alakította ki, főként Derkovits, Egry, Szőnyi és más kortársak anyagából. Radnai Béla, a híres gyors- és gépíróiskola tulajdonosa, igazgató tanára egy beszélgetés során így emlékezett: „A műgyűjtés területén a grafika elég elhanyagolt volt... Elhanyagolták egy-egy mester nagyobb művének lerögzített első ötleteit és megfogalmazásait. A rajzok, aquarellek a műtermekben hevertek, a műkereskedelembe nemigen kerültek, mert nem volt alkalmas piac, amely felvette volna ezeket a művészi produktumokat. Én a húszas években kezdtem gyűjteni és éppen a műgyűjtésnek ez az elhanyagolt területe ragadott meg... Az első kép, amelyet már gyűjtői szándékkal vettem meg, egy Szőnyi István-akvarell volt, amelyre egy kiállításon figyeltem fel, megtetszett... Azt sem tudtam, ki az a Szőnyi István, nevét sohasem hallottam. Egy Egry-képet is így vettem meg, az ő neve is ismeretlen volt előttem... Később egy rajztanár ismerősöm, Reuter Gusztáv (Ágoston) beajánlott Szőnyihez. Rajzait nézegettem, kiválasztottam három tusrajzot és megvettem. Ez vetette meg alapját gyűjteményemnek... Érdekes példa a grafika iránti közömbösségre Derkovits Gyula első posthumus kiállítása, ahol a kiállítás megnyitásától nem kelt el grafika, csak a bezárást megelőző napokban... így szabadon válogattam a száznál több kiállított rajz között, 6-ot vásároltam meg..." A gyűjtemény lapjait legtöbbször közvetlenül a művésztől vette meg. „Felkerestem egy-egy művészt a műtermében és ott szabadon válogattam az éveken keresztül felgyűlt grafikai anyagban. Persze döntően meghatározza a válogatás lehetőségét és a gyűjtést is az a tény, hogy melyik művész szeret rajzolni. Kiváló művészek műtermeiben jártam, akinél rajzot, karcot egyáltalán nem találtam. Így például Bernáth Aurél tartozott azok közé a művészek közé, akik kevésbé szerették a grafikai munkát. Szőnyi, Egry rengeteget rajzolt. Egrynek érdekes módszere volt. A kép ötleteit szinte bélyeg nagyságúan alakítja ki, majd ezekről készít akvarellt, vagy nagyobb képet. Az akvarell nála már nem vázlat, hanem önálló mű. Derkovits vázlatokban dolgozta ki a képet. Egy-egy témájához rengeteg rajzot készített. Így a *Hajókovács*ról egy tucatot. Kis temperákban készítette el a nagy képek megfogalmazásait. Szőnyi napi sétája közben ötleteiről ceruzajegyzeteket készített. Ezek komplett megoldások voltak. Az akvarellisták közül Bornemisza és Elekfy műveit is szerettem." A grafikán kívül értékes festménygyűjteményt is szerzett ugyanezektől a művészektől. „Egry és Derkovits vonal fejlődött ki bennem, tisztába lettem a differenciákkal és az értékekkel. A lényeg az volt, hogy friss művekhez jussak, olyan kollekcióhoz, amely még nincs gyűjtők által kiválogatva. Sokszor félig készen kellett egy művet megvenni, hogy az ember megelőzzön más gyűjtőket. Igazi gyűjtőnek azt az embert tartom, aki szereti a műtárgyat és mindenképp megszerzi azt magának, ami tetszik. Van olyan kép, amiért sok évet kellett várnom, míg birtokomba jutott... Szőnyi egyik képét, a *Bethsabe*-t, melyet a húszas években festett (1923), nagyon szerettem, de hosszú évek múlva került csak hozzám..."

Szilágyi Sándor sírkőfaragó-mester gyűjteményének a „modern" festészeti anyaga az Oltványi- és a Fruchter-gyűjtemény hatására alakult ki. „1930-ban kezdtem gyűjteni Borsos, Barabás, Deák-Ébner képeit, mintegy 34—35 régi magyar kép került birtokomba — emlékezett vissza. — Közben rájöttem, hogy a régi magyar művészek képei már lefoglaltak, erős kezekben vannak, a piacon pedig sok hamisítvány és kevés jó kvalitású munka van forgalomban." Hamis Paál László-képet vett meg, ez végleg elkeserítette. 1933 nyarán eladta egész gyűjteményét, ekkor vásárolta meg az első modern képet. Legjobban Szőnyit, Bernáth Aurélt szerette, Derkovits néhány főművét is megszerezte, többek között a *Kivégzés*t. Berény, Bernáth, Egry, Szőnyi, Vass Elemér, Diener-Dénes stb. képeinek értékes sorozata került hozzá. Szilágyi Sándor is a Gresham-asztaltársaság tagja volt, szívesen vett részt az

összejöveteleken: „A Gresham-asztal volt a központunk. Ott csinálták a lapot, a klisék oda futottak be, ott voltak a műkritikusok, a gyűjtők, művészeti témák voltak napirenden, amelyeket gyakran a gyűjtők vetettek fel. Különböző vélemények alakultak ki egy-egy kiállításról."

Cseh-Szombathy László orvos kizárólagosan Egry József képeit gyűjtötte. „A modern művészettel a Gresham-asztalnál ismerkedtem meg. Eljártam az úgynevezett Gresham szombatokra... Oltványi Imre lakásán láttam a legelső modern képeket. Sok idő telt el, míg megszerettem. Nehezen barátkoztam meg velük... Pápai diák-éveimben Maulbertsch freskóit nézegettem... Minél többször megfordultam a kiállításokon, annál inkább megszerettem Egry József művészetét... Az lett a meggyőződésem, hogy azt a kort, amelyben élünk, az a művészet tükrözheti legjobban. Én pedig olyan művészetet akartam, amely nem szakad el korától... A modern műgyűjtés kialakulására döntő hatása Fruchternek volt ... Emlékszem, hogy Egrynek egy műkereskedő négyzetméterre vásárolta a képeit. Hetenként X nagyságú felületet kellett megfessen, amint a szerződésben lefektették." Egry mellett gyűjteményébe még Pátzay és Mészáros László egy-egy műve került.

A legfiatalabb gyűjtemény korszakunkban Köves Oszkáré volt. Ez a harmincas évek végén alakult ki. „Úgyszólván találomra két kiállítás megnézését határoztam el. Mind a kettő telitalálat volt. A két művésznek még csak a nevét sem hallottam, nemhogy jelentőségükkel tisztában lettem volna. Szerencsés embernek kell tartanom magam, hogy gyűjtői tevékenységem motorjai ők lettek. Bernáth Aurél kiállítása az Ernst Múzeumban, Derkovitsé a Tamás Galériában volt" — emlékezett vissza gyűjteménye kezdetére negyven év távlatából Köves Oszkár. — A két kiállítás anyaga elementáris erővel hatott rám, és világossá tette számomra a követendő utat. Még csak az élő művészet kapuján léptem be, de már éreztem, tudtam, hogy mindenekelőtt a legfrisebb irányzatok legjobb darabjait kell felkutatni, megismerni és megszeretni. És szerencsésen folytatódott. A Bernáth-kiállításon Fruchter Lajossal, a Derkovitsén Tamás Henrikkel ismerkedtem meg. Fruchter Lajosról kiemelt hangsúllyal kell szólnom. Az embert lehetetlen volt nem megszeretni. És mint a korszerű művészet lelkes és élő propagátorát, követendő példának tekintettem. Sokat köszönhetek neki. Elsősorban azt, hogy csodálatos gyűjteményét a Naphegyen gyakran láthattam, de azt is, hogy rajta keresztül jutottam a többi jelentékeny kollekció megismeréséhez. Ugyancsak neki köszönhetem, hogy megismerhettem Berényt, Egryt, Dési Hubert, Bernáth Aurélt, Diener-Dénest, Hoffmann Edithet, Oltványi Ártingert és Kassák Lajost. Vasárnap délelőttönként nyitott házat tartott barátai részére, ahol ideális környezetben sorra lehetett venni a posztimpresszionizmus válogatott darabjait és megtárgyalni a kor képzőművészeti eredményeit. Felejthetetlen napok voltak. Tamás Henrik lakásán pedig Vaszary, Mednyánszky, Nagy István és Koszta művészetének jelentőségét tanulhattam meg..."

Köves Oszkár a tudós-rajongó gyűjtő típusához tartozott, aki elméleti alapon is felkészült, tervszerűen olvasott, tanulmányozta mindazokat a könyveket, folyóiratokat, amelyek a kor magyar művészetével foglalkoztak. A Szinyei Társaság, a KUT valamennyi tárlatát megnézte, a Tamás Galéria vasárnap délelőtti törzslátogatója lett. „Ez a könyörtelen, de lelkes tanulmányozás körülbelül két évig tartott, amelynek izgalmait és meg-megújuló élményeit sem művészettörténész, sem kritikus meg nem értheti. Csak a gyűjtő érezheti át igazán, mit jelentett ez. Én csak azután, mikor már feltételezni merészeltem, hogy kellő anyagismeret és ítélőképesség birtokában vagyok, kezdtem kijelölni a keretet, amelyen belül megkezdhettem vásárlásaimat... Úgy határoztam, hogy gyűjtésem Ferenczy Károlytól Derkovitsig, a XX. század első négy évtizedét fogja bemutatni. Már a 30-as évek vége felé jártunk, mikor egyre erősebben jelentkezett a vágy, hogy a változatlanul tartó tanulás, tájékozódás mellett, most már demonstráljak is, s a magam szerény eszközeivel hitet tegyek a jelenkori magyar képzőművészet legkiemelkedőbb vonulata mellett. A válogatás és a megszerzés technikai végrehajtását megkönnyítette, hogy a nagyközönség és a műkereskedelem abban az időben nem érdeklődött választott művészeim alkotásai iránt. Rippl-Rónai, Ferenczy, Gulácsy, Derkovits, Mednyánszky figurális képei, Nagy István, Márffy, Czóbel, valamint a greshamisták művészete csak egy kis számú társaság megbecsülését élvezte." Gyűjteményének gerincét Rippl-Rónai tíz alkotása jelentette, melyek felölelték korai párizsi fekete-szürke korszakát — *Ibolyacsokros öreg hölgy, Kossuth imádó Rippli bácsi, Egy párizsi hölgy* —, az ún. kukoricás periódust — *Fivéreim, Lazarin asztalnál szundikál* — és olyan pasztelleket, mint a *Martin fivérek, A párizsi babák* és a *Kaposvári kert;* Vaszary a húszas évek három expresszív képével — *Lovasok*

az erdőben, Virágcsendélet, Parkban — kapott helyet; „ezek mély tüzű színeikkel, viharos ecsetkezelésükkel, drámaiságukkal a legmagasabb színvonalon képviselték". Márffy műterméből hat képet választott, melyek „kivilágosodott színeikkel, álomszép fény-levegő-megoldásaik mellett még a korábbi konstruktivista Márffy-erényeket is megőrizték". Egrytől öt remek olaj-pasztellt vásárolt. Vele való ismeretségét Fruchternek köszönhette, gyakran felkereste pesti és badacsonyi műtermében is, ahová látogatókat is vitt, egy alkalommal Czóbel Bélát. Czóbel Bélával való barátsága mélyült el a legjobban: „Czóbel a festő, az ember és Szentendre elválaszthatatlanok lettek a szememben. Első találkozásunk napja óta festészetének modernségét, erejét, színeinek alig elemezhető szerves gazdagságát rögtön felismertem. Csak nála adatott meg a gyűjtő legnagyobb öröme és izgalma: a műteremben való válogatás a frissen készült anyag között." Rippl-Rónai mellett a legnagyobb számban Czóbel művei szerepeltek Köves gyűjteményében. Bernáth Auréltól a *Tél*, az *Angyalos önarckép, Parkban* című képeket, Berénytől többek között egyik főművét, a *Gordonkás nő*t szerezte meg. Derkovits Gyulánét 1938 májusában, hosszas keresgélés után találta meg. A *Dunai homokszállító*kat, Derkovits egyik főművét akarta megvenni, mely kevéssel azelőtt a Radnai-gyűjteménybe került, helyette a *Hajnal*t, a *Külváros*t, a *Barkás csendélet*et és a *Hídépítők* egyik változatát vette meg. „Nehezen találok szavakat, amelyek visszaadnák a hatást, amelyet a négy mű nyújtott nálam a szobám falán..."

Köves Oszkár intenzív gyűjtői tevékenysége a következő korszakban is folytatódott, érdekes fordulatokat vett. A hatvanas évek elején öt esztendőre Amerikába költözött, gyűjteményének értékes része a Magyar Nemzeti Galériába és a Budapesti Történeti Múzeum Újkori Osztályába került. Az USA-ban Czóbel művészetének lelkes propagálója lett. Hazatérve újabb gyűjteményt alakított ki a legmodernebb törekvések szolgálatába állva: Kondor Béla, Ország Lili, Tóth Menyhért stb. műveiből.

V. KIÁLLÍTÁSOK

1. KÉPZŐMŰVÉSZET

A két háború közti művészettörténeti folyamat rekonstruálása aligha képzelhető el a korabeli kiállítási rendszer ismerete nélkül. A művészek, művészcsoportok, művészegyesületek — ez utóbbiak egyesével vagy összességükben — rendszeresen ismétlődő kiállításokon, tárlatokon (szalonokon) jelentkeztek munkáikkal a nyilvánosság előtt, s elsősorban e kiállítások szolgáltatják azt a művészettörténeti fontosságú alapanyagot, amelynek legalább megközelítő ismeretében felvázolható a kor művészeti arculata és az egyes művészek pályaképe. Nyilvánvaló, hogy még a jelentős kiállítások legnagyobb része sem rekonstruálható hitelesen (művészeti folyóirataink, képeslapjaink legjobb esetben egy-egy kiemelkedő kiállítás néhány darabját reprodukálták). Számos jelentősnek tűnő életműről a korabeli recenziókon kívül nem állnak rendelkezésre újabb megbízható információk, a bemutatott anyagnak csak elenyésző töredéke került köz- vagy magángyűjteménybe (ez utóbbiaknak is csak egy része mentődött át épen napjainkra), számos alkotás pedig — ismert körülmények között — a viharos évtizedek áldozatául esett.

A korabeli kiállítási rendszer vázlatos felméréséhez végül is megbízhatónak ismert kritikusaink (Bálint Aladár, Elek Artúr, Hevesy Iván, Rabinovszky Máriusz, Farkas Zoltán, Kállai Ernő stb.) recenzióit fogadhatjuk el elsődleges fogódzóként, akik, ha egyszer-egyszer tévedtek is egy-egy mai szemmel kiemelkedő művész kiállításának megítélésében, legtöbbször kellő biztonsággal tájékozódtak a kor művészeti anyagában. További támpontunk, hogy a jelentősebb művészeti folyóiratok a fontosabb kiállításokról vagy a kiállító művészről — a kiállítással egy időben — alapos ismertetést, illetve tanulmányt közöltek, s ez a gyakorlat a korszak végéig érvényben volt. Az sem hagyható figyelmen kívül, hogy a magyar művészet folytonosságát szívügyüknek tekintő kritikusaink a feltűnt fiatal tehetségeket — ugyancsak kiállításaik alapján — a későbbiekben is gondosan számon tartották. Művészeink külföldi kiállításai közül a sajtó elsősorban a hivatalos, reprezentatív bemutatkozásoknak szentelt alaposabb figyelmet, különösen 1929-től (Barcelona, világkiállítás), amikor az állam a képző- és iparművészeti anyagot első ízben mutatta be a reklám eszközeit összpontosítottan alkalmazó propagandakiállítás keretében.

A korabeli kiállítási rendszer a főbb művészetpolitikai elvek és az előző korszakból örökölt kultúrpolitikai tehertételek ismeretében válik érthetővé. Ezekre elsősorban Klebelsberg Kunó és Hóman Bálint kultuszminisztersége nyomta rá bélyegét. Bár Hóman elődjénél átfogóbb, koncepciózusabb és a sekély műkereskedelem visszaéléseit megszorító művészetpolitikát honosított meg, alapelveiben — a nyugati radikális törekvések iránti ellenérzésében, az olasz orientációban és a francia kapcsolatok kiépítésének mellőzésében, s legfőképp a keresztény színezetű nemzeti művészet messzemenő pártfogolásában — Klebelsberg politikájának továbbfejlesztője volt. Farkas Zoltán a Klebelsberg

emlékezetére rendezett műcsarnoki kiállítás (1933) recenziójában jellemezte az elhunyt miniszter 93–95
művészetpolitikáját, amely a szóban forgó intézmény hírhedt kiállításpolitikájára is kihatott: „Klebelsberg Kunót az eklektikus historizmus irányította: nem ismerte fel korának önálló művészet teremtésére irányuló hajlandóságait, nem iparkodott ezeket támogatni. A festészetben nagy pompát kifejtő, monumentális stílusról álmodozott. Valami olyasmi lebegett előtte, mint Benczúr kavargó képei. Különben az akademizáló epigonművészet barátja volt, ez nyilatkozott meg a hivatalos külföldi kiállításokon."

A klebelsbergi művészetpolitika áldatlan következményei az állami elismerés fórumának tekintett intézmény kiállításpolitikájában érhetők tetten. A körülötte kialakult hadakozás során a Műcsarnok irányító testülete, a Képzőművészeti Társulat — a klebelsbergi éra záróakkordjaként — Elek Artúr ellen rágalmazás címén sajtópert indított, amely a tekintélyes kritikus elítéltetésével végződött. Amíg az intézmény a nagybányai festészet kibomlásáig művészeti életünk egészséges, jól működő központjának bizonyult, a század első évtizedében a társulat irányító funkcióit átvállaló Képzőművészek Egyesületében egy olyan retrográd művészcsoport jutott hatalomra, amely a műkereskedelmi irányultságú akadémikus naturalizmus nevében mereven elzárkózott az újabb törekvések méltó érvényesítése elől. Bár beérkezett művészeink és számos művészcsoport munkáinak bemutatásával a korszak első felében is jelentős érdemeket szerzett, hatalmi álláspontja megfertőzte művészeti életünket.

A Műcsarnok körül kialakult küzdelem a művészetpolitikai hatalomért, az „első helyezésért" folyt, s rendszeresen előfordult, hogy a művészegyesületeket bemutató tárlatokról az előnytelen rendezés miatt egyik vagy másik távol maradt. Így 1921-ben a „trónvarományos" (Farkas Zoltán) szerepére hivatott Szinyei Társaság tagjai kiléptek az egyesületeket formálisan összefogó Képzőművészeti Társulatból, mivel az a hatvanéves jubiláris kiállításon nem volt hajlandó különtermet biztosítani számukra. Farkas Zoltán — a fenti sajtópert követően, túlzott reményeket táplálva — azt írta, hogy „a megoldás csak az lehet, ha a miniszter a Műcsarnokot saját közigazgatási hatáskörébe vonja, legalább addig, míg a mainál egészségesebb művészszervezetet nem létesít".

Hóman 1933-ban, miután a Nemzeti Múzeum igazgatói tisztét a kultuszminiszterséggel cserélte fel, első jelentős akcióként megszervezte az évenként ismétlődő Nemzeti Képzőművészeti Kiállítást, amely — mint a katalógusban írja — valóban annak felismeréséből eredt, hogy „korunk művészetpolitikusa nem szorítkozhat bármely irány egyoldalú és kizárólagos támogatására", továbbá, hogy „valammenyi művészeti irány és iskola szervesen illeszkedjék a nemzet egyetemes kultúréletébe s vállvetett erővel szolgálja a nemzeti művelődés és az egyetemes művészi haladás ügyét". 1935-ben a klebelsbergi kezdeményezés folytatásaként megalakította az Országos Irodalmi és Művészeti Tanácsot, azzal a kiállításpolitikát is érintő feladatkörrel ellátva, hogy eljárjon a művészeti megbízások kiadásában, a pályázatok és a vásárlások ügyében, a hivatalos jellegű kiállítások rendezésében, a művészeti műveltség terjesztésében és külföldön való ismertetésében. A tanács öt bizottsága közül egy a külföldi kiállításokat és a Nemzeti Képzőművészeti Kiállítások ügyét intézte, egy pedig a vidéki kiállításokat.

Mint látjuk, a korábbi, húszas évek elejei központosító törekvések szervezettségüket és eredményességüket tekintve szinte eltörpülnek Hóman és legfőbb operatív munkatársa, Gerevich Tibor tevékenysége mellett. Az utóbbi más jellegű — tudósi, tanári — munkája mellett jelentős hazai és külföldi kiállítások rendezéséhez is elvi-eszmei instrukciókat adott.

Ezek az évek egyébként is kedveztek a jobboldali központosító törekvéseknek. Miközben — 1936 márciusában — a franciás irányultságú KUT Párizs mint a „legmagasabb rendű európai szellemiség" melletti kiállását kívánta demonstrálni kiállítása megrendezésével, a művészek egy csoportja 26 pontos memorandumban követelte a kormánytól, hogy az eluralkodó „nemzetietlenség" megfékezése érdekében központilag vegye kézbe a művészeti élet irányítását. Hóman, elődjével szemben, nem elégedett meg a látszatintézkedésekkel; az Irodalmi és Művészeti Tanács a fővárosi és a vidéki, valamint a külföldi reprezentatív kiállítások, tárlatok szervezésében és felülbírálatában irányító szerepet kapott.

1938-ban Hóman a tanács közreműködésével megszervezte Székesfehérvárott a képzőművészeti kiállítással egybekötött Művészeti Heteket, s a kezdeményezést mozgalommá fejlesztve, további jelentősebb vidéki városokra is kiterjesztette; rendszeresítette A magyar művészetért mozgalmat, amelynek tárlatai a Nemzeti Képzőművészeti Kiállításokkal egyenértékű országos bemutatók voltak. Az

Iparművészeti Társulat és a Magyar Iparművészek Egyesülete szokásos vásárai mellett átfogó iparművészeti tárlatokat szervezett, megindítva az ugyancsak kiállításokkal összefüggő Új magyar otthon mozgalmat. E kezdeményezések és következetes kiterjesztésük — egyéb hasonló intézkedésekkel együtt (az Iparművészeti Iskola műhelyfelszereltségének felfrissítése, az Iparművészeti Társulat új kiállítási termeinek megnyitása a volt Lloyd-palota első emeletén, az egykori Mária Valéria utcában) — fogalmat adnak a hómani kultúrpolitikába illeszkedő propagandisztikus kiállításpolitika jellegéről.

Ezek az intézkedések és mozgalmak főként a korszak második felében éreztették hatásukat, s jelentős mértékben módosították is a Műcsarnok kiváltságos helyzetét. De az állami kiállításpolitika vezérelvei és propagandisztikus mozgalmai mellett szólnunk kell még a rendezési elvekről és a kialakult gyakorlatról is, melyek döntő módon befolyásolták a kiállítások és tárlatok képét, színvonalát. Itt is legelsősorban a műcsarnoki gyakorlat visszásságai hívják magukra a figyelmet: az intézmény monstre kiállításai mind a színvonal, mind a zavaros összkép miatt folytonos támadások célpontjául szolgáltak. Még a kisebb méretű csoportkiállítások is „a legritkább esetben adnak összefüggő képet — írta Rabinovszky 1926-ban, s ez nemcsak a Műcsarnok, hanem a Nemzeti Szalon és az Ernst Múzeum kiállításaira is állt —, az együtt kiállító művészek *esetlegesen* kerülnek össze, s így a részbenyomást erősítő összbenyomás hiányzik".

A Műcsarnokban rendszeresen előfordult, hogy a képeket a sivár párizsi szalonok vagy a müncheni Glaspalast gyakorlatához hasonlóan kettős sorokban függesztették fel. Máskor a festmények válogatás nélküli bemutatásával a megbecsülésre érdemes művészt is jelentéktelenné szürkítették. „Katona Nándor emlékkiállítását (1933) úgy rendezték meg — írja Farkas Zoltán —, hogy valóságosan újra eltemették. Legkiválóbb néhány képe helyett százával mutatják be jelentéktelen dolgait, majdnem mindet rossz rendezésben, olyan lehetetlen helyekre aggatva, hogy még a jó alkotások sem érvényesülhetnek." Ugyanő fogalmazta meg az 1931-es Téli Tárlathoz fűződő észrevételként mindenfajta kiállítás aranyszabályát, amit a Műcsarnok következetesen figyelmen kívül hagyott: „Egy kiállítás nívóját nem néhány jó festmény állapítja meg, hanem éppen a legrosszabb, mert ez a határköve annak, hogy a kiállítást szervezők mit tartanak még mindig eléggé művészinek, hogy a közönséget véle gyönyörködtessék." Így alakult ki még a század végén, és élt tovább korszakunkban is, olcsó sikereket aratva, az alantas műkereskedelmi célokat szolgáló „műcsarnoki festészet", az az elnagyolt és hatáskereséssel jellemezhető előadásmód, amelynek jellemző példájaként Magyar Mannheimer munkáit (1929, Műcsarnok) hozta fel Rabinovszky („odavágott tésztás vonások, melyek úgy csörtetnek, mint a tápvonalhősök kardjai a korzón"). Még az 1940-es Tavaszi Tárlat összképe is az alábbi, aligha hízelgő megjegyzésre késztette a Nyugat kritikusát: „Láthattuk azt a szolid *szalon-naturalizmus*t, amely művészi egyéniség hozzáadása nélkül unos-untig ismétli a természet iparszerűvé vált lefestegetését. A tehetségtelenség e kollektív megnyilatkozását a »műcsarnoki« jelzővel lehet legtalálóbban jellemezni."

A Műcsarnok visszás kiállításpolitikájában osztozott — kevésbé feltűnő módon — a Nemzeti Szalon, amely nem állami, hanem egyesületi intézmény volt. Ennek ellenére még az első világháború előtti években a Műcsarnok sorsára jutott: irányítása egy megalkuvásra hajlamos vezetőség kezébe került. (Klebelsberg-éra alatti igazgatójának, Déry Bélának fő szerepe volt az akkori reprezentatív külföldi kiállítások szervezésében, utódja, Hubay Andor szerencsésebb kézzel kormányozta az intézményt.) A Műcsarnok és a Nemzeti Szalon nyújtott elsősorban rendszeres bemutatkozási lehetőséget a művészegyesületek tagjainak. Gyakran megesett azonban, hogy az ugyanazon egyesülethez tartozók művei nemcsak szemléletben, stílusfelfogásban, hanem színvonalban is különböztek egymástól, így a kiállítások ugyancsak egyenetlen színvonalúak lettek.

69 A hírnévre, tekintélyre módfelett érzékeny Szinyei Társaság 1920 és 1942 között — nem ok nélkül — mindössze nyolc kiállítást rendezett tagjainak munkáiból; amíg az elsőn (1922, Nemzeti Szalon), amelynek nagy közönségsikere vásárlási hullámmal párosult, a kiállítók kiemelkedő művekkel képviseltették magukat, a második összképe (1926, Ernst Múzeum) a fáradtság jeleit mutatta. A KUT 13 év alatt, 1924 és 1937 között váltakozó színvonalú kiállításokkal jelentkezett, 1937-ben (Nemzeti Szalon) a fiatalok nagyarányú mozgósításával olyan kiállítással állt a nyilvánosság elé, amilyenre korábbi működése során nem volt példa, 1943-as kiállítása pedig (Nemzeti Szalon) a fiatalok seregszemleszerű demonstrációja volt (többek között az alábbiak szerepeltek munkáikkal: Ámos Imre, Bálint Endre, Bán

Béla, Dési Huber István, Duray Tibor, G. Szabó Kálmán, Hincz Gyula, Holló László, Hrabéczy Ernő, Korniss Dezső, Miháltz Pál, Szántó Piroska, Borbereki Kovács Zoltán, Borsos Miklós, Csorba Géza, Ferenczy Béni, Forgách Hann Erzsébet, Kerényi Jenő, Mikus Sándor, Schaár Erzsébet, Szabó Iván, Vilt Tibor, Vedres Márk).

A hullámzó színvonalnál, a helytelen rendezési elveknél és az unalmas szalon-naturalizmusnál nem kisebb veszély volt a tisztes középszer egyhangúsága. A Magyar Akvarell- és Pasztellfestők 1922-es bemutatkozása (Nemzeti Szalon) ennek tipikus esete: „Évről évre ugyanazok az emberek jelennek meg kiállításain és mintha megannyiszor ugyanazokat a munkáikat is mutatnák be. Idős és egyéb munkákkal elfoglalt művészeink mappáiban régóta elheverő mellékterményeivel nehéz igazi érdeklődést kelteni." Nem ok nélkül jegyzi meg a recenzens, hogy „a fiatalokat kellene nagyobb mértékben közreműködésre megszerezni".

A Szinyei Társaság által szervezett Tavaszi Szalon évről évre (1926—1943, Nemzeti Szalon) főiskolás, a főiskolát frissen végzett fiatalok és tehetséges autodidakták jelentős figyelmet keltő bemutatkozási fóruma volt. Később jónevű művészeink szerepeltek itt — gyakran éveken át — korai munkáikkal, s keltettek kisebb-nagyobb feltűnést, ami a kiállítási mechanizmusból következően a további szereplés lehetőségét is biztosította számukra. A harmincas évek közepéig feltűnő számban bukkantak fel fiatal tehetségek, elsősorban festők; a harmincas évek közepétől általában gyengébb szintű az utánpótlás, 1940 körül pedig szobrásztehetségek jelentkeztek nagyobb számban. (Néhány azok közül, aki 1938-ig részben itt jutott szóhoz először vagy fiatalként itt részesült legfőbb elismerésben: Ámos Imre, Barcsay Jenő, Basilides Barna, Beck András, Boldizsár István, Domanovszky Endre, Hincz Gyula, Istókovits Kálmán, Iván Szilárd, Komjáti-W. Gyula, Kontuly Béla, Mattioni Eszter, Paizs-Goebel Jenő, Pekáry István, Medveczky Jenő, Pohárnok Zoltán, Simkovits Jenő stb.)

Az eddigiekben nem esett szó a kiállítási tér kialakításáról, ami a korszak kiállításpolitikájának — különösen Hóman idejében —, végső soron a hatásos és eredményes kiállításszervezésnek egyik lényeges szempontja volt. A képzőművészeti alkotások bemutatása általában nem kívánt nagyobb arányú installálást, eltekintve a reprezentatív külföldi és a speciális hazai kiállításoktól (ez utóbbiak közül ilyen volt didaktikai segédeszközeivel, a technikai folyamatokat bemutató kellékeivel a nagyszabású Magyar Nemzeti Nyomtatványkiállítás, 1937, Műcsarnok). A kiállításarchitektúra igazi területét az iparművészet, lakberendezés, valamint a képző- és iparművészet egységét demonstrálandó tárlatok jelentették. A látványos kiállításarchitektúra idehaza voltaképpen a harmincas évek elején jelent meg (1930, Nemzeti Szalon, Iparművészeti Iskola növendékkiállítása) a háború előtti kezdeményezések (Kéve kiállításai) nagyszabású folytatásaként. A kiállítási enteriőr megtervezésében végül is kettős gyakorlat alakult ki: egyfelől nyugodt, intim színhatású polgári lakószobákká képezték ki a kiállítási teret (az Iparművészeti Társulat székhelye a volt Andrássy úti régi Műcsarnokban; a Lipótvárosi Kaszinó, illetve ennek a városligeti nyári épülete; a József körúti volt Technológiai Múzeum); másfelől nagy síkokkal, oszlopos folyosókkal, ritmizáló konzolokkal, helyenként emelkedő szinterekkel tagolták (1934, Iparművészeti Múzeum, Györgyi Kálmán emlékkiállítás). A tárgyakat ezeken belül vagy külön, ritmikusan elhelyezett üvegszekrényekben mutatták be. A húszas évek zavaros összképű iparművészeti kiállításaihoz, karácsonyi vásáraihoz képest ez a megoldás nagyban emelte a kiállítások külső képét, az elegánsan hatásos tálalás az iparművészeti, népművészeti és háziipari bemutatóknál a negyvenes években a művészeti propaganda legfőbb eszközévé vált. Az 1934-es római Nemzetközi Egyházművészeti Kiállításon Árkay Bertalan — Gerevich elgondolásai alapján — a teret magyaros templombelsővé alakította, s hasonló megoldást alkalmazott a Magyar Egyházművészeti Kiállításnál a Nemzeti Szalon nagytermében 1941-ben, amikor is a Római Magyar Akadémia volt ösztöndíjasainak munkáit, a díszítőművészet ekkori értelmezését demonstrálandó, ebbe a környezetbe állítva, illetve a szomszédos termekben mutatta be. (Szerepeltek itt az alábbi művészek munkái: Aba-Novák Vilmos, Abonyi Grantner Jenő, Antal Károly, Boldogfai Farkas Sándor, Borbereki Kovács Zoltán, Deéd (Dex) Ferenc, Erdey Dezső, Jálics Ernő, Jeges Ernő, Kontuly Béla, Mattioni Eszter, Medveczky Jenő, Molnár C. Pál, Szőnyi István, Sztehló Lili.)

Sem a Műcsarnoknak, sem a Nemzeti Szalonnak — láthatóan — nem volt határozott profilja. Nem volt az Ernst Múzeumnak sem, de ennek élén olyan kiváló és fáradhatatlan gyűjtő állt, aki nemes

szenvedélyével és szakmai tevékenységével viharos múltú kiállítástörténetünk megbecsülésre érdemes alakja. Ernst Lajos eredetileg — 1899 és 1909 között — a Nemzeti Szalon igazgatója volt, működését a nagybányai Hollósy-iskola anyagának bemutatásával kezdte, s nevét elsősorban a nagybányaiak fővárosi népszerűsítésével tette annak idején ismertté. Az Erzsébet téri (ma Engels tér) kioszk átépítésével az épület, kedvező megvilágítású termeivel, a Műcsarnok mellett kiállítási célra országosan a legalkalmasabbnak bizonyult. Amikor azonban a Szalon vezetésében a Műcsarnokéhoz hasonló helyzet alakult ki, Ernst lemondott az igazgatói tisztről, s 1912-ben kiállítási célra megnyitotta gazdag hazai művelődéstörténeti anyagot felölelő múzeuma szabad termeit. 38 éves működése során (meghalt 1938-ban) munkatársával, Lázár Bélával 316 kiállítást rendezett, beleértve az anyag kiválogatását, a kiállítás megszervezését, magát a rendezést és az eladást. (Halála után gróf Almásy Teleki Éva Művészeti Intézete néven működött tovább a múzeum, az utolsó időszakban főként aukciókat rendezett.)

Az Ernst Múzeum húszéves fennállása alkalmából rendezett kiállításon egy-egy festménnyel, szoborral szerepeltek mindazok, akik alapításától gyűjteményes kiállítással mutatkoztak be benne. Erről az új magyar művészetet folyamatában szemléltető kiállításról írta a recenzens: „Milyen zökkenés nélkül, törés nélkül alakult újabb művészetünk mindmáig. Nem váratlan művészeti forradalmak kirobbanását, hanem szerves átalakulás képét mutatja a maga sokféleségében, amelyből az átmenetek egy szeme sem hiányzik." 1937-ben, a múzeum fennállásának 25. évfordulóján Petrovics Elek itt rendezte meg a Szinyei Társaság VI. kiállítását, amely a társaság összetételéből adódóan az egykori nagybányaiak és társaik, a posztimpresszionista és neoklasszicista mesterek válogatott munkáit mutatta be, az élőkét hét teremben, kiegészítve néhány elhunyt művész (Szinyei Merse, Rippl-Rónai, Mattyasovszky-Zsolnay, Tornyai stb.) anyagával.

A korszak három legjelentősebb kiállítási intézménye (Műcsarnok, Nemzeti Szalon, Ernst Múzeum) korábbi alapítású volt, s — a kényszerítő adottságokon: a művészetpolitikai és propagandisztikus szempontokon kívül — rendezési elveiben is mindhárom egy korábbi, letűnt korszak szemléletéhez igazodott; a tömeges bemutatás nyugati mintára kialakult, meggondolás nélkül alkalmazott gyakorlatához. Ezeket a bemutatkozási alkalmakat azonban legjelentősebb művészeink sem mellőzhették, bár nyilvánvaló volt, hogy az alkotásban az igazi szellemi értéket becsülő szemléletnek sem a fárasztó tárlatok, sem a látványos enteriőrrel körített propagandakiállítások nem kedveztek. E szemlélet a műalkotást ugyanolyan, elmélyedésre ösztönző, magasabb kulturális igényeket kielégítő produktumnak tekintette, mint amilyen egy klasszikus veretű próza, vers vagy zenedarab volt, amely önmagában, sajátos eszközeivel kívánt hatni. E kétségkívül egyoldalú, de a két háború közti értelmiség soraiban uralkodó álláspontot fogalmazta meg a Szinyei Társaság nevében Jeszenszky Sándor: „A művészeteknek nem tömegre, hanem közönségre van szüksége. Annak olyan módon kell összejönnie, ahogy egy-egy jó társaság alakul ki összeillő emberekből. Ezért sokkal nagyobb és mélyebb hatásúak egyes meghitt műtermekben, képnézés közben elhangzó beszélgetések (korszakunkban számos műteremkiállítás volt), mint a mindent összefogó nagy tárlatok iránt megnyilvánuló tömegérdeklődés. (Példaként néhány tömegérdeklődést kiváltó kiállítás: Benczúr és tanítványai, 1921, Műcsarnok; Akt-kiállítás, 1925, Műcsarnok; Nemzetközi építészeti tervkiállítás, 1930, Műcsarnok, Nemzeti Szalon, Műegyetem; Magyar Arcképfestők Társasága reprezentatív arcképkiállítása, 1935, Műcsarnok; Biedermeier kiállítás, 1937, Műcsarnok.) A helyes taktika e feladat megoldására (ti. az igazi művészet iránt fogékony közönség megnyerésére) követeli, hogy a magyar művészek egységes falanx helyett kis csoportokba tömörülve igyekezzenek minél mélyebben benyomulni a közönség sorai közé, nagy tárlatok helyett kis csoportkiállításokkal minél gyakoribb és közvetlenebb érintkezésbe kerülni a közönséggel."

Más szempontok is közreműködtek a korszakunkban meglehetősen nagy számú képszalon létrejöttében: állandó bemutatkozási fórum biztosítása a fiatalok, a hivatalos szervezeten kívül állók és a nem beérkezettek számára; a monstre kiállítások, tárlatok heterogén összetételű és színvonalú anyagával szemben minőségileg kifogástalan és friss szemléletű anyagot nyújtani a közönségnek; előmozdítani a művészeti élet fokozottabb differenciálódását, nem mellőzve azokat a művészeket sem, akik merészebb hangvételű törekvéseket képviselnek. E képszalonok, galériák látszólag a nagy kiállítási intézmények árnyékában húzódtak meg, valójában — egy-egy kivétellel — a korszak művészeti életének politikai manipulációktól mentes központjai voltak. Működésükkel átfogták az egész időszakot, egymás

tevékenységét folytatva és kiegészítve, s alkalmazkodva a változó körülményekhez és igényekhez. E vállalkozások kapcsán nem arra a rengeteg alkalmi és selejtes portékát áruba bocsátó zugkiállításra gondolunk, amelyek ellen gyakran merült fel panasz a sajtóban, hanem azon néhány lelkes és önzetlen műbarát, műgyűjtő, műkereskedő, kritikus és művész vállalkozására, akiknek tevékenységét a hazai művészet iránti elkötelezettség irányította. Áldozatkészségük nélkül számos jelentős kiállítás nem jöhetett volna létre. Vállalkozásukkal nemcsak a művészeti élet folytonosságát, hanem számos művészünk töretlen pályáját is sikerült biztosítaniuk.

Bálint Jenő nyomban korszakunk legelején, 1922-ben nyitotta meg a Helikon könyvkiadó kiállítási termét, a következő évben az ugyancsak rövid életű, Kossuth Lajos utcai Alkotás Művészházat; Fónagy Béla szalonja, a Belvedere is mindössze három évig (1921—1924) tartotta fenn magát, történetileg azonban a húszas évek első felének legjelentősebb ilyen nemű vállalkozása volt. A Váci utca egy keskeny homlokzatú házának első emeletén egyetlen kis helyiségből állt, egy tekintélyes mélységű teremből, amelynek első felét jól megvilágította a hatalmas homlokzati ablak. Ő juttatta idehaza először gyűjteményes kiállításhoz az alábbi művészeket: Bokros Birman Dezső, Cser Károly, Csorba Géza, Derkovits Gyula, Egry József, Fémes Beck Vilmos (emlékkiállítás), Gádor István, Kmetty János, Patkó Károly, Schönberger Armand, Varga Oszkár. Propagandát szervezett köréjük, baráti köréből vásárlókat szerzett munkáiknak, az ő közvetítésével jutott Derkovits bécsi mecénáshoz, s baráti kapcsolatban állt a többi fiatallal is.

A húszas évek második felében a volt Andrássy úti Mentor könyvkereskedés biztosított bemutatkozási alkalmat néhány fiatalnak, akik között merőben új hangot képviselő művészek is voltak (Bokros Birman Dezső, Bene Géza, Bortnyik Sándor, Derkovits Gyula — két ízben —, Dési Huber István, Háy Károly, Kassák Lajos, Molnár Farkas, Sugár Andor). 1927 végén nyílt meg a két háború közti időszak legjelentősebb szalonja, az Akadémia utcai Tamás Galéria Egry és Medgyessy közös kiállításával. A galéria tulajdonosa, Tamás Henrik, a néhány műpártolóból alakult Modern Kiállításszervező Bizottsággal karöltve, 2—3 hetenként rendezte képzőművészeti és — a fővárosi galériák sorában egyetlen kivételként — iparművészeti kiállításait. (A Kiállításszervező Bizottság a harmincas években a Könyves Kálmán cég Arany János utcai helyiségében is szervezett kiállításokat.) A rendezés munkáját eleinte a Művészház hajdani igazgatója, Rózsa Miklós, később az író Kárpáti Aurél, s végül maga Tamás Henrik végezte. Amíg Ernst Lajos a nagybányai első nemzedék tagjainak és kortársainak munkáit mutatta be előszeretettel, Tamás Henrik a magyar expresszionizmus és a belőle sarjadt törekvések — később gyakran más irányba forduló — képviselőit részesítette előnyben. Kiállításai művészeti eseményszámba mentek; felsorolásszerűen a fontosabbak: 1928 és 1930: Egry József; 1928: Csorba Géza; 1929: Mészáros László, Martyn Ferenc, Cs. Walleshausan Zsigmond; 1930 és 1942: Kovács Margit; 1931: Márffy Ödön — aki e kiállítására kapta meg a Szinyei Merse Társaság tájképfestészeti díját —, Pekáry István; 1932: Derkovits Gyula (gyűjteményes), Járitz Józsa; 1938: Magyar magángyűjtemények, Párizsi magyar művészek (Beöthy István szervezésében); 1941: Borsos Miklós, Ferenczy Károly, Rippl-Rónai József és Kernstok Károly rajzai (Gombosi György összeállításában), Basch Andor; 1941 és 1943: Farkas István; 1944: Új romantika (Kállai Ernő összeállításában). 1938-ban a Tamás Galéria 100. kiállításán (Mai Fiatalok Jubiláris Kiállítása) a szervező Kállai Ernő: Nemes Lampérth, Gulácsy és Derkovits — mint a fiatalok elődei — néhány munkája mellett többek között az alábbiaktól állított ki: Ámos Imre, Barcsay Jenő, Dési Huber István, Gadányi Jenő, Hincz Gyula, Kelemen Emil, Modok Mária, Paizs-Goebel Jenő, Schubert Ernő, Mészáros László, Mikus Sándor, Székessy Zoltán, Vilt Tibor. A Tamás Galéria művészlistája ismeretében úgy tűnik, hogy a kiállítások pontosan tükrözték az élő magyar művészet arculatát, annak változásait — lassú, de folytonos gazdagodását.

A harmincas és negyvenes években a Tamás Galéria mellett továbbiak tűntek fel, jelentősek és kevésbé jelentősek, hosszabb-rövidebb életűek, amelyek eredetileg, még a húszas évek elején párizsi mintára szerveződtek, s az értelmiség, a műbarátok és a fiatalság szűkebb körét vonzották magukhoz (Kovács Ákos Szalonja, Kis Szalon, Fränkel Képszalon, ahol 1937-ben Ferenczy Noémi „legnagyobb itthoni sikerét” aratta, Fészek Művészklub, a konzervatív ízlést is kiszolgáló Műterem stb.). A korszak utolsó éveiből, elsősorban a fiatalok bemutatkozását követve figyelemmel, két galéria érdemel említést, a volt

Erzsébet körúti Alkotás Művészház (1942—1944, Bende János vállalkozása) és a volt Mária Valéria utcai Műbarát (1940—1944, Krivátsy-Szüts György és Basilides Barna vezetésével). Az Alkotás olyan, különböző törekvést képviselő művészek munkáit mutatta be, mint Barcsay, Czigány Dezső (hagyatéki kiállítás), Istókovits Kálmán, Lossonczy Tamás, Pap Gyula, Pekáry István, Szandai Sándor, Vajda Lajos (emlékkiállítás), s szerepeltette a Spirituális Művészek Társasága tagjait és az idős Sassy Attilát is.

A Műbarát az Országos Irodalmi és Művészeti Tanács közreműködésével a művészek egész sorát vonultatta fel lázas sietséggel és kellő válogatás nélkül, a neoklasszicizmus és a posztimpresszionizmus ismertebb mestereit, római ösztöndíjasokat, főiskolás vagy a főiskolát frissen végzett fiatalokat, a népi mozgalomhoz kapcsolódókat, erdélyi és felvidéki művészeket; kiállítás kiállítást ért, egyéni és csoportos, részben olyanoké, akik előtt a Műcsarnok, a Nemzeti Szalon vagy a volt Ernst Múzeum kapui is nyitva álltak. Néhány a kiállítók közül: Batthyány Gyula, Bor Pál, Borbereki Kovács Zoltán, Buza Barna, Cserepes István (szobraival), Ferenczy Béni, Ilosvai Varga István, Iván Szilárd, Kerényi Jenő, Kohán György, Medgyessy Ferenc, Szabó Iván, Szandai Sándor, Szobotka Imre, Tóth Menyhért, Varga Nándor Lajos. A Műbarát voltaképpen egy erjedésben levő nemzedék szálláscsinálója kívánt lenni, munkáik bemutatásával azt az űrt kísérelte meg betölteni, amely a magyar posztimpresszionizmus és az olasz irányultságú „új tárgyilagosság" megmerevedése után támadt művészetünkben. Kiállítási koncepciójából hiányzott az egyértelmű szellemi függetlenség, az európai kitekintés szándéka, amely a Tamás Galéria átfogóbb programját még ezekben az években is jellemezte.

A tekintélyes kiállítási intézmények és a galériák mellett a két háború közti kiállítási rendszerben sajátos helyet foglaltak el a közgyűjtemények, elsősorban a Szépművészeti Múzeum, a Székesfővárosi Képtár és az Iparművészeti Múzeum. Ezek ugyanis állandó kiállításaik mellett időszakonként részben hazai és külföldi történeti anyagot mutattak be, részben pedig a kortárs magyar művészet alkotásaiból kitűnő összeállítású kiállításokat rendeztek. Ez utóbbiak szervezésében a Szépművészeti Múzeum igazgatója, Petrovics Elek járt elől, ő vezette be az újonnan szerzett műtárgyak kiállítását — didaktikai szempontra is gondolván („a régi műtárgyak közé akasztott új szerzemény a jól ismert régiek tömegében könnyen elvész, míg így jobban érvényesül és nagyobb súlyt éreztet") —, ő rendezte az 1922-es Ferenczy Károly emlékkiállítást (Szépművészeti Múzeum), a Szinyei Társaság első, átütő sikerű kiállítását (1922, Nemzeti Szalon), a nem kevésbé sikeres első Nemzeti Képzőművészeti Kiállítást (1933, Műcsarnok; a következőket Csánky Dénes), Rippl-Rónai 1937-es emlékkiállítását (Ernst Múzeum), s közreműködött a Tamás Galéria és a Műbarát egy-egy emlékezetes kiállításának megszervezésében is. Kívüle további múzeumi szakemberek (Csányi Károly, Felvinczi Takács Zoltán, Hoffmann Edith stb.), műbarátok, műgyűjtők szereztek maradandó érdemeket két háború közti kiállításaink színvonalas megszervezésében és rendezésében, így a gyűjtő Majovszky Pál — aki a velencei biennálé magyar kiállításának kezdeményezője volt — szervezte a Magyar Bibliofil Társaság nagy sikerű könyvkiállításait az Iparművészeti Múzeumban (1921 és 1932 között 7 kiállítást), kimagasló művészi értékű rajzgyűjteményét a Szépművészeti Múzeum mutatta be (1921). Olyan jellegű társulat, mint a nyugati államokból is ismert Múzeumbarátok Egyesülete (alakult 1928-ban), mecénási tevékenységével nemcsak közgyűjteményeinket gazdagította, hanem jelentős kiállítások szervezésében és rendezésében is eredményesen működött közre (1931, Szépművészeti Múzeum: Magyar művészképmások; 1931, régi Műcsarnok: Erdély régi művészeti emlékei; 1934, Új Magyar Képtár: Húsz év szerzeményei, amely az egyesület tagjai által vásárolt és a múzeumnak letétbe adott kollekciót mutatta be).

A kiállításokról adott kép nem lenne teljes a külföldi kiállítások és a külföldön bemutatott magyar tárlatok vázlatos jellemzése nélkül. Mint korábban, itt is különbséget kell tennünk a hivatalos, reprezentatív és a magán- vagy egyesületi bemutatkozások között. A húszas években elsődleges kiállítási fórumok (eltekintve az évtized elejei nagyarányú műtárgykiajánlási akcióktól) a velencei biennálé, a monzai iparművészeti kiállítások és a milánói triennálé. Tartós sikereinket elsősorban iparművészeti és népművészeti kollekcióinknak köszönhettük (e tapasztalatot igazolta az 1926-os philadelphiai magyar iparművészeti kiállítás is), a biennálék anyagának összeállítását a Képzőművészeti Társulat hangadó képviselői végezték, ami a hazai művészkörökben nagy visszatetszést keltett. Az így támadt feszültséget tovább élezték a Szinyei Társaság külföldi kiállítási sikerei (1925: London, Bradford, Brüsszel), s a fiatal nemzedék tagjainak egy-egy külföldi szereplése, amelyre válaszként 1929-ben „a nemzeti hagyományo-

kat kompromittáló fiatalok" és néhány főiskolai tanár (Csók, Glatz, Vaszary) ellen interpelláció hangzott el a parlamentben. Hóman a külföldi kiállításokat is egységesítő kultúrpolitikája szolgálatába állította, megszervezésüket egyik legfőbb művészetpolitikai feladatának tekintette. Szerepeltünk már az 1929-es Barcelonai Világkiállításon (az 1925-ös párizsin nem), majd a brüsszelin, párizsin és az 1939-es New York-in, a milánói triennálék közül az 1933-as kitüntetettjei közt java iparművészeink és tervezőink is helyet kaptak; az 1936-os triennálé magyar csoportját Gerevich irányítása mellett Árkay Bertalan állította össze. A velencei biennálék magyar anyagának összeállítása ugyancsak a hómani—gerevichi kultúrpolitika elvei szerint történt. Egyetlen példaként: az 1940-es biennálé anyagát Gerevich Tibor, Koszta, Bernáth és Szőnyi kollekciója köré csoportosította, az utóbbinak fő helyet biztosítva; kisebb emlékkiállításnyi kollekciót állított össze az előző évben elhunyt Vaszary munkáiból; külön teremben mutatta be a római iskolások anyagát, kiegészítve Elekfy Jenő, Vass Elemér és Glatz munkáival; a szobrászok közül Andrássy Kurta, Boldogfai Farkas, Buza Barna, Medgyessy, Mikus, Ohmann, Pátzay és Vilt Tibor munkái kerültek bemutatásra; a biennálé fődíját Aba-Novák nyerte el. 1944 elején a korszak utolsó jelentős kiállításaként a magyar állam Svájcban (Bern, Neuchâtel, Zürich) egy mindenfajta hivalkodástól mentes, színvonalas képzőművészeti anyagot mutatott be, kortárs művészetünk java termését.

Magán- vagy egyesületi kezdeményezéssel művészeink közül számosan szerepeltek egy-egy kollekcióval vagy gyűjteményes anyaggal nyugati galériákban, volt, aki több ízben, jelentős sikereket aratva, bár ezek az elismerések nem minden esetben álltak arányban az idehaza elfoglalt művészi ranggal. Szerepléseik nyilvánvalóan csak jelzései lehettek egy-egy művészünk teljesítményének, jelesebb művészeink is mindössze 2-3 alkalommal jutottak bemutatkozási lehetőséghez valamelyik külföldi galériában, jobbára az itthoni elismerést követően, azt megelőzve ritkán (1928-ban az UME első kiállítása anyagát a bécsi Hagenbundban mutatta be először, s csak utána a Nemzeti Szalonban; a Magyar Rézkarcoló Művészek Egyesülete rendszeresen állított ki külföldön). A húszas években és a harmincas évek elején többek között az alábbi művészek mutatkoztak be külföldön kisebb-nagyobb kollekcióval: Aba-Novák Vilmos (Anglia és Olaszország, több helyütt), Benedek Péter (Bécs), Bernáth Aurél (Berlin), Bokros Birman Dezső (Berlin), Bor Pál (Párizs), Bortnyik Sándor (Berlin), Buday György (London), Czóbel Béla (Berlin, Párizs), Cserepes István (Párizs), Derkovits Gyula (Bécs), Egry József (Berlin), Farkas István (Párizs), Farkasházy Miklós (Drezda, Köln, München, Párizs, Zürich), Ferenczy Béni (Bécs), Frank Frigyes (Párizs), Hatvany Ferenc (Párizs), Iványi Grünwald Béla (Anglia és Olaszország, több helyütt), Komjáti W. Gyula (London), Korb Erzsébet (Róma), Kozma Lajos (Stuttgart), Lehel Mária (Párizs), Medgyes László (New York), Nagy Sándor (London), Paizs-Goebel Jenő (Párizs), Rudnay Gyula (Milánó, Zürich), Simon Gy. János (Zürich), Szőnyi István (Anglia és Olaszország, több helyütt), Végh Gusztáv (London, Párizs), Vértes Marcell (Párizs).

Nem kapunk kedvezőtlen képet a külföldi művészet hazai bemutatkozásairól sem, legalábbis ha a nemzetek szerinti megoszlást vesszük alapul. E kiállítások legnagyobbrészt hivatalos, állami csereakciók voltak, a magyar művészet külföldi bemutatkozásainak viszonzásai. Az egyes anyagok összeállításában az újszerű és aktuális törekvésektől való elzárkózás érvényesült, ami a színvonalra is kihatott. Nagyjából két tucat, külföldi anyagot idehaza bemutató kiállításról tudunk, s közülük csak néhány volt olyan, amely nem reprezentatív, hanem az élő művészet áramába kapcsolódó kollekciót, galériaanyagot mutatott be (1922: Német művészek grafikai lapjai, Helikon; 1935: A mai párizsi művészet, Fränkel; 1936: Modern olasz művészet, Műcsarnok; 1936: Les Artistes Musicalistes, Nemzeti Szalon; 1938: Párizsi magyar művészek, Tamás; 1943: Francia festők kiállítása, François Gachot szervezésében, volt Ernst Múzeum).

A két világháború közötti kiállítási rendszer a művészeti életből következő, látszólagos bonyolultsága ellenére végül is átfogható s röviden jellemezhető. Összefüggő egészet alkotott, a hivatalos szervezésű és az egyesületi vagy magánkezdeményezésű kiállítások kölcsönösen kiegészítették egymást. A művészeti élet mozgékony jellege miatt gyakran ugyanazokkal a művészekkel találkozunk mindkét vagy mind a három helyen. A hivatalos művészetpolitikai koncepció és a műcsarnoki gárda uralma kétségkívül döntő módon meghatározta a kiállítási rendszer működését, de nem kizárólagos módon. A művészetpolitika irányítói bevett szokás szerint kiállításokkal kívánták demonstrálni mulandó érvényű elgondolásaikat,

eleinte bizonytalanul és a mereven konzervatív művészet képviselőivel, később határozottan és egyértelműen a fiatal nemzedék tekintélyes tagjainak bevonásával, akik közül számosan rendszeresen szerepeltek munkáikkal, kollekcióikkal hazai és külföldi reprezentatív kiállításokon. Ezek számára korszakunk második felében nyitva álltak a Műcsarnok vagy a Nemzeti Szalon termei is, egy részük kisebb galériákban is rendszeresen bemutatta műveit. Ez utóbbiakban ugyanis elsősorban azok leltek befogadásra, akik igényelték, hogy tevékenységüket egy szűkebb műértő közönség előtt demonstrálják, illetve olyanok, akik emberi, világszemléleti okokból — ami gyakran formai, stílusbeli különállást is jelentett — távol tartották magukat a hivatalos művészetpolitikától vagy azzal éppen szemben álltak. Ez utóbbi azonban nem zárta ki, hogy vagy tekintélyüknél fogva, vagy valamelyik mozgékonyabb szellemű egyesület (Szinyei Társaság, KUT, UME) tagjaiként szerepelhessenek munkáikkal a Nemzeti Szalon vagy az Ernst Múzeum csoportkiállításain. Kiállításra mindig nyílt lehetőség, még a nyíltan vagy burkoltan politikai szándékúakra is, kisebb-nagyobb számú közönségben, avatott tollú kritikusban sem volt hiány. Ezzel magyarázható, hogy nemcsak művészeink folyamatos alkotótevékenysége, hanem az egyes nemzedékek élete is figyelemmel követhető a kiállítások alapján.

2. IPARMŰVÉSZET

A korszak iparművészetének problémáit legteljesebben az Országos Magyar Iparművészeti Társulat által szervezett kiállítások tükrözték. Első említésre méltó tárlatukat 1922-ben rendezték. Ezen lakásberendezési tárgyak, elsősorban bútorok kerültek bemutatásra a Lipótvárosi Casinó Vilma királynő úti helyiségében. A kiállításon a fiatal nemzedék számos tagja szerepelt. Ebben az időben szinte képzőművészeti és iparművészeti kiállítási láz volt tapasztalható a fővárosban. Ezek színvonala mind a bemutatott anyagot, mind a rendezést tekintve egyaránt alacsony, a zsürizés és engedélyezés nélküli rendezés miatt sok a giccs. Nádai Pál ezért javasolta, hogy a társulat lehetne a kiállítások rendezésének engedélyező szerve. Javaslata azonban nem valósult meg.

Jelentős volt, bár összképében újat alig mutatott a társulat jubiláris kiállítása, melyet fennállásának 40. évfordulójára rendeztek. Az expresszív megoldások, a barokk és rokokó reminiszcenciák voltak leginkább jellemzőek a bemutatott anyagra. A magyaros-népies jelleg és az expresszionista formák domináltak Kozma, Kaesz, Gróf bútoraiban, Menyhértnél pedig az angol Adams-stílus nyomai voltak felfedezhetők. Másoknál a modern barokk formák és díszítmények uralkodtak. Keramikusok, ötvösök, háziipari szövetkezetek, textilkészítők kisebb tárgyai egészítették ki az enteriőröket. Számos szobrász, mint Kisfaludi Strobl, Szentgyörgyi, Telcs, Berán, Kalmár, Bory, Bor, Neusera Ida, Lux Elek kisplasztikáit is bemutatták. A háború előtti helyzethez képest alig tapasztalható előrelépés. Leginkább Kozma és Lakatos lakkozott bútorai jelentettek újat, azaz szakítást a még uralkodó eklektikus, barokkos irányzattal.

A Baross Szövetséggel és a Baross Gábor Körrel közösen rendezett Országos iparművészeti és háziipari kiállítás az Iparművészeti Múzeum csarnokában 1929-ben került bemutatásra. Első alkalom volt, hogy a társulat a háziipart az iparművészettel együtt szerepeltette. A cím a jelleget és a tartalmat is meghatározta. Különösen a kerámia és a textilféleségek bősége volt meglepő, valamint a rengeteg apróság, idegenforgalmi és ajándéktárgy. Az egyéniek 134-en, rajtuk kívül 21 vállalat és szövetkezet mutatták be munkáikat. A következő év társulati kiállítását a Technológiai Iparmúzeumban rendezték. Ezen elsősorban iparművészek állítottak ki, közöttük az akkor már legjelentősebbek — Gádor, Gorka, Kovács Margit —, mellettük a karcagi Kántor Sándor fazekasmunkái emelkedtek ki. A herendi és Zsolnay-gyár porcelánjai, köztük Horvay János *Krisztus*a, a *Flórián* biszkvit figurája 20—25 évvel korábban kiváló teljesítményként hatott volna, de ebben az időben már nincs semmi korszerű a porcelántárgyakban, az iparművészek nem képesek jó porcelánt tervezni — állapította meg a Magyar Iparművészet. Elhangzott néhány megjegyzés a parádi üvegekkel kapcsolatban is, amelyek ugyan

ízlésesek, versenyezhetnek a cseh üvegekkel, de erre a művészeti kiállításra nem valók; a fúvott üvegek harminc év előtti technikája inkább bazárárukhoz illik. A Kozma tervei után készült apró bútorok viszont kitűnőek voltak. Feltűnő, hogy — a nagy propaganda és előzetes felhívás ellenére is — az egyházművészeti tárgyakat kifejezetten silánynak tartották. A Thonet-Mundus európai szintű csőbútoraival vett részt a tárlaton.

Az 1933-ban megrendezett Lakásművészeti kiállítás az előzőkhöz mérten teljesen modern felfogású. A húszas évek után stílusváltás figyelhető meg, különösen a bútorokban; elterjedtek a lakkcsiszolt felületűek, a csíkos huzatok, a modern mintázatú szőnyegek. A tárlat egyes szobáinak, enteriőrjeinek összképe a társművészetek kiegészítő tárgyaival feltétlenül a korszerűség irányába mutatott. A pár hónappal később megrendezett Thonet-kiállításra Kozma nyolc szobaberendezést tervezett; kívüle Kaesz is bemutatott gyári termelésben is előállítható kombinációs darabokat. Kozma bútorai minden tekintetben a fejlődés jelzői voltak. Nem alkalmazta a korábbi évtizedben jellemző ornamentális díszítményeket, faragásokat, aranyozásokat, néhány alapvető stílusjegyüket azonban megőrizte — a lágyan ívelő S formákat —, különösen ülő- és fekvőbútorain. Vágó Dezsőnek a Tamás Galériában rendezett önálló tárlatán bemutatott bútoraiban igen magas szinten valósult meg a hivatalos részről többnyire elmarasztalt funkcionalizmus.

Különösebben nem emelkedett ki, újat nem mutatott a Magyar népművészet és háziipar című kiállítás, amely összképében inkább propaganda és gazdasági jellegű, mintsem az újabb iparművészeti eredmények bemutatója volt.

Rahmer Mária 1935 elején rendezett tárlata az egyetlen, amely az OMIT jubileumi kiállításán kívül jelentős. Formáját tekintve műhelykiállítás, ahol addigi munkásságának két fő vonulatát mutatta be a művész. A népies felfogású szentek, a furcsa grimaszú, groteszk mozdulatú dzsesszénekesek és -zenészek éles visszhangot váltottak ki a közönségből.

Az ötvenéves OMIT jubileumi kiállításának mottója „Szép otthon, boldog élet" volt. A reprezentatív tárlaton felvonult az iparművészet színe-java. A teljes szobaberendezések voltak a legsikeresebbek, nemcsak a mottó miatt, hanem mert velük együttesen és jól válogatva kerültek közönség elé az iparművészet eredményei. Jelentős előrelépés mutatkozott a modern felfogás és korszerűség irányába. Különösen a vezető művészek anyagának színvonala volt magas. A nagyszámú iparművész és műiparos tárgyainak közelsége élesen rávilágított a problémákra, a még meglevő, ún. stílusos irányzatokra. Az Új magyar otthon című kiállításról érdemes Szablya Jánosnak a Magyar Iparművészetben megjelent értékeléséből idézni: „Nagy lépés volt ez a tapogatózások után, amelyek a háborút követő másfél évtizeden át Európa-szerte általánosak voltak. A korszerűséget akarjuk, de maradjon távol minden idegen divatos kaland is." A középosztály szerényebb életviszonyaira utalva: „. . . meg kell születnie az új magyar otthonnak, amelyek melegéből, szépségéből sarjadzik ki a magyar feltámadás." A Magyar divatkiállításon a vitézi bál és operabál magyaros jellegű férfi- és női ruháit mutatták be, magyaros hímzéssel és csipkével. A résztvevők háziipari szövetkezetek és egyesületek, valamint kisiparosok és iskolák voltak.

A Tamás Galéria adott helyet 1937-ben két jelentős művésznek, Gádornak és Pekárynak. A Budai Szövőműhelyben készült szőnyegek Pekáry új útkeresésének jelzői. A kerámiák ez alkalommal is különböző kísérletek eredményeiről adtak számot. A Nemzeti Szalonban ugyanebben az évben Monumentális művészetek címmel Gerevich Tibor koncepciója alapján rendeztek tárlatot, ami lényegében egyházművészeti bemutató volt, és a Párizsi Világkiállítás előzetes hazai rendezvényének tekinthető. Kiemelkedő szereplői voltak Árkay Bertalan, Sztehló Lili, Ohmann Béla, Diósy Antal, valamint Gádor István és Kovács Margit.

Az OMIT szervezőmunkájának eredményei, amelyek egybeesnek az iparművészet általánosabb fellendülésével is, az I. Magyar Országos Iparművészeti Tárlat megrendezése alkalmával mutatkoztak meg. A Mária Valéria utcai kiállító helyiségekben Tálos Gyula tervei alapján, korszerű elrendezésben került bemutatásra az anyag, noha arányaiban ismételten eltúlzottan kapott helyet az egyházművészet. A minisztérium és a főváros ez alkalommal jelentős összegekért vásárolt.

A politikai és művészetpolitikai egyensúly érdekében rendezték meg 1939-ben, az Országos Protestáns Napok keretében a Modern protestáns művészeti kiállítást, melyet a kormányzó nyitott meg. A szereplők

szinte kivétel nélkül résztvevői voltak az egyéb egyházművészeti tárlatoknak is, katolikus vallási vonatkozású tárgyakkal. Feltűnően sok volt a képzőművész, műveik jelenléte határozta meg a tárlat összképét is. Az év végén, az OMIT szervezésében rendezték meg a Herendi Porcelángyár Rt. jubileumi kiállítását, amely a korszak porcelánművészetének fejlődését mutatta be. A kiállítás közel száz szobrász és iparművész másfél évtizedes kisplasztikai munkásságáról is képet adott.

A második Új magyar otthon a MIOE-vel közös rendezés volt 1940-ben. A társulat öt fő szempontot fogalmazott meg a művészek számára: a művészi minőséget, a magyarságot, a célszerűséget, a korszerűséget és a gazdaságosságot. A lényeges szempontok közül természetesen ez alkalommal sem hiányozhatott a magyarság, bár az iparművészettel kapcsolatos nyilatkozatokhoz és állásfoglalásokhoz mérve megvalósulása igen szerénynek tekinthető. Ez alkalommal 25 teljes lakóhelyiséget mutattak be — köztük: parasztotthont, munkás, jómodú városi polgár otthonait, földműves lakókonyháját, vidéki kastély hallját, munkáslakás hálófülkéjét, gyermekszobát, garzont, városi lakás konyháját, hálószobát — és különböző berendezéseket vonultattak fel. A bútorok és berendezések együttesének stiláris összképében uralkodtak a modern vonalak, a rusztikus népies szerkezetek, valamint az ezekhez kapcsolódó fűrészelt, faragott díszítő részek. A korszak elején még a sötétre pácolt színek, a nemes fa utánzatai voltak általánosak, most a világos felületek és a feltétlenül olcsóbb fenyők kerültek előtérbe. A bútortípusokban az egy évtizeddel korábban kialakultakkal szemben alig tapasztalható változás. A berendezésekben együttesen volt érzékelhető a korszak valamennyi eredménye, megőrizve a különböző egyéni vagy egyetemes európai stiláris, formai törekvéseket. A különböző iparművészeti ágak lakásdíszítőként voltak jelen, beleértve a kisplasztikákat is, melyből egész tárlatra való mennyiség szerepelt. A tárlat alkalmából számosan részesültek a minisztérium és az OMIT kitüntetésében és elismerésében.

Új típusú rendezvény volt a Művészet az iparban című kiállítássorozat, amelynek első bemutatóján a kerámia és porcelán szerepelt. Nemcsak a műtermi alkotók, hanem a gyárak is részt vettek rajta. A felismerés, hogy az üzemekben is lehetséges a művészi szintű termelés, eredményeket ugyan már nem hozhatott a háború idején, 1941-ben, mégis igen pozitívan értékelhető. A húszas évek elején ilyenről nemcsak hogy nem esett szó, de a társulat irányvonala kifejezetten gyáriparellenes volt. Ez évben jubilált az Iparművészeti Iskola (60 év); a növendékek munkáiból összeállított tárlatot az OMIT helyiségében rendezték meg. A hét önálló szakosztály munkáját mutatták be a tervezéstől a műhelymunkáig, valamint kész tárgyakat is. A vezető tanárok stílusát tükrözte az egész tárlat; az összképre inkább a modernkedés, mint az igazi korszerűség volt jellemző. Természetesen itt is külön szerepelt az egyházművészeti rész. Valóban modern szemlélet a bútor és a grafikai szakosztályok munkájában volt felfedezhető.

Az egyházművészeti kiállítás ez évben a templomok maradisága, a történeti stílust igénylők, a kontárok ellen irányult, a tárgyak azonban hasonlóak voltak azokhoz, amiket más tárlatokra is készítettek.

Az 1941-es Erdélyi háziipar és népművészeti kiállítás a Nemzeti Szalonban kifejezetten művészetpolitikai akciónak tekinthető. A tárlatot többek között azért is rendezte az OMIT, mert ezzel újabb lendületet kívánt adni az iparművészeknek a magyar motívumok alkalmazására, felhasználására.

A legtöbb eredményt és egyéni elképzelést mutató ág, a kerámia mindvégig kiemelt helyen szerepelt a társulat tevékenységében. Ezért rendezték meg 1942 decemberében az Országos Magyar Kerámika Kiállítást, ami betetőzője volt az addigi fejlődésnek. Az állami iparművészeti aranyérmet mint a legrangosabb elismerést Gorka Géza kapta. Kívüle többen kaptak oklevelet és egyéb egyesületi, társulati, fővárosi kitüntetést, köztük első alkalommal gyári tervezők, korongosok és festők, ami a fent jelzett felismerés következménye volt. Az értékelő és dicsérő nyilatkozatok középpontjában Gorka és a Herendi Porcelángyár munkái álltak.

A következő év ugyancsak kifejezetten politikai indítékú iparművészeti rendezvénye a kassai, amely II. Országos Magyar Iparművészeti Tárlat néven került az iparművészet történetébe. A kiállítók és a résztvevők többnyire azok voltak, akik az első tárlaton is bemutatták műveiket. E második azonban újat nem hozott, előrelépést nem jelentett, csak visszfénye volt a korábbinak. Ennek ellenére óriási méretű propaganda övezte, különösen az irányzatos művészet és az azt kiszolgáló művészek érdekében.

A Művészet az iparban című sorozat második tárlatán üvegeket és fémtárgyakat mutattak be. Ez a rendezvény közös volt a MIOE-vel. A két szakterület lényegesen szerényebb volt az előzőknél, így a kiállított művek még a kitűnő installáció ellenére is kevesebbet mutattak. Viszont ez alkalommal is részt vettek olyan üzemek, amelyek ez ideig egyáltalán nem szerepeltek iparművészeti kategóriában. Feltűnő, hogy külön egyházművészeti részt is kialakítottak, ezzel is folytatva a művészetpolitikai irányvonalat. Miután a két terület semmilyen vonatkozásban nem volt vonzó, ismét helyet adtak a porcelánnak és a kerámiának is, de jóval szerényebb keretek között. A kormányzat a tárlat résztvevőit ismételten díjakkal és kitüntetésekkel jutalmazta. Ez olyan gesztus, amire a húszas és a harmincas években ritkán volt példa.

Az országos jelentőségű fővárosi tárlatoknál tartalmukban szerényebbek voltak a vidékiek. Új eredményeket nem mutattak be, de nem is az volt a céljuk. A propaganda és ízlésnevelés eszközeiként a negyvenes évektől a Művészeti Hetek sorozat keretében kerültek megrendezésre.

Az OMIT tevékenységének egyik rendszeresen ismétlődő propaganda- és gazdasági akciója az ún. Karácsonyi Vásár és Kiállítás, valamint a Tavaszi Kiállítás volt. Ezeken közvetlen eladásra törekedtek, ami különösen az első évtizedekben nagymértékben segített a művészek szociális gondjain. Jelentős műveket természetesen itt sem muattak be; megrendezésük esetenként több-kevesebb gazdasági sikerrel járt. Az elsőt már 1920 karácsonyán megrendezték, s attól kezdve egészen 1943-ig ismétlődtek. Célkitűzésükből eredően inkább bazár jellegűek voltak még a harmincas években is, hiszen a tárgyakat eladásra szánták. A vezető művészek anyagi helyzetüktől függően vettek részt ilyeneken, de a zugiparművészek, műiparosok, kézimunkakészítők annál nagyobb számban. A társulat ez ellen nem tiltakozott, hiszen ők is a tagjai sorába tartoztak, így megillette őket a társulati rendezvényeken való részvétel.

Az OMIT munkájában mindvégig vezető helyen szerepelt a külföldi kiállítások rendezése, a nemzetközi tárlatokon való részvétel, valamint ezek kapcsán az iparművészet és a háziipar exportjának előmozdítása. Feladatát e tárgyban már 1921-ben kultuszminiszteri leirat szabályozta, illetve megbízta bizonyos feladatok ellátásával. A hazai iparművészet fejlődése szempontjából a nemzetközi tárlatok egyrészt az elismerés és értékelés fórumai voltak, másrészt az európai iparművészeti törekvések megismeréséhez nyújtottak lehetőséget. A külföldi rendezvények egy másik csoportja kifejezetten a művészetpolitikát, illetve a politikát szolgálta. Néhány fontosabb külföldi rendezvény: 1927. Bern: Háziipari és iparművészeti kiállítás; 1935. Bécs: Népművészeti és iparművészeti kiállítás; Brüsszel: Iparművészeti és háziipari kiállítás; 1936. Helsinki: Népművészeti, háziipari és iparművészeti kiállítás; Oslo: Iparművészeti és háziipari kiállítás; Riga: Iparművészeti és háziipari kiállítás; Tokió: Iparművészeti és háziipari kiállítás; 1937. Amszterdam: Iparművészeti kiállítás; 1939. London: „Ideal Home" kiállítás; 1940. München: Iparművészeti kiállítás.

A hazai iparművészet eredményeinek reális értékelésében nagyobb volt a jelentőségük azoknak a nemzetközi jellegű tárlatoknak, amelyeken a rangsorolást díjak, fokozatok jelezték. A háborút követően az első, valóban nemzetközi szakosított tárlat a monzai volt 1923-ban. Ezen az európai államok közül a népművészet előtérbe állításával Csehszlovákia és Románia, valamint Olaszország tűnt ki. A franciák kevés, de technikailag tökéletes terméket mutattak be. Az elegancia, a tartózkodó formák és díszítmények a franciákon kívül a csehekre, osztrákokra, belgákra is jellemző volt. Kiemelkedők voltak a norvég üvegek, a svéd szőttesek. A magyar anyag összképére a kései szecesszió és az eklektika volt a jellemző, s különösen háború előtti képet mutatott az installáció. Feltűnően sok volt az apró, díszítő jellegű háziipari és iparművészeti tárgy. A fentiek ellenére mégis számos érdekes mű, illetve alkotó részesült kitüntetésben: nagydíjban az Iparművészeti Iskola és Megyer-Meyer Antal, aranyéremben Damkó József és a Turányi-szőnyegek. Az ezüstérmesek közül Bánffy Miklós, Beck Ö. Fülöp és az Ecclesia Egyházművészeti Rt. érdemes említésre. Az első külföldi bemutatkozás tehát szép sikereket hozott a nagy világkonkurrenciában. A rendezvény legfőbb mozgatója és propagátora Gerevich Tibor volt.

Az iparművészet európai fejlődésének bemutatása szempontjából jelentős állomás volt az 1925-ben rendezett Párizsi Világkiállítás, ezen azonban Magyarország nem vett részt. Hasonló volt a helyzet a következő évi philadelphiai kiállítással, amelyre ugyan Magyarország is kapott meghívást, de *15, 16*
hivatalosan — gazdasági nehézségei miatt — nem vett részt. Mindössze az OMIT szervezett egy magyar

osztályt, ahova 40 iparművészeti és háziipari kiállítótól, illetve vállalattól gyűjtött be tárgyakat. A hazai részvétel statisztikája: iparművész 19, üzem, gyár 8, népművészet-háziipar 6, képzőművész 7; az utóbbiak csoportjában Ferenczy Valér rézkarcokat állított ki. Az OMIT Grand Prix kitüntetésben részesült a részvételért. Az 1930-as monzai VI. nemzetközi tárlaton Magyarország ismételten szerepelt. A részvételi felhívás azonban a társulat szerint készületlenül érte az iparművészeket, ami az eredményekben meg is mutatkozott. Ismételten sokfélét állítottunk ki kellő válogatás nélkül, szemben pl. a dánokkal, akik csak porcelánt mutattak be. A milánói triennálé 1933-ban és 1936-ban még valóban nemzetközi és az iparművészet fejlődésében is jelentős volt. Az 1933-ason kitüntetésben részesültek: Kaesz Gyula, Pekáry István, Kovács Margit, Rahmer Mária. Kívülük számosan kaptak ezüst-, illetve bronzérmet, így: Gádor István, Gorka Géza, Bortnyik Sándor, Upor Tibor stb. A Kaesz-bútorok és a színpadi makettek keltettek nagyobb feltűnést. Különösen jelentős, hogy a külföldiek közül az olasz sajtó a magyar pavilont dicsérte, de megállapította, hogy ismételt és viszonylagos lemaradásunk oka a „mindenből egy keveset" elv érvényesülésében keresendő.

Az 1936-os triennálé irányítása Gerevich Tibor feladata volt, ami szükségszerűen a római magyar művészetcsoport és az egyházművészeti témák előtérbe kerülését eredményezte. Rosner Károly helyesen állapította meg, hogy „Magyarország sajnos egy félreértés áldozata. A magyar kormánybiztos Gerevich Tibor és a szereplő művészek magas művészi rangját nem vitatva, mégis meg kell állapítani, hogy a képzőművészeti alkotások elnyomják az igen vérszegényen szereplő iparművészetet." Inkább propagandájában és reprezentációjában volt nagyobb hatású az 1937-es Párizsi Világkiállítás. A bejáratnál Pátzay Pál 4 és 1/2 méteres, diófából faragott *Szent István-szobra* állt, beljebb Erdey Dezső fehér márvány *Horthy-mellszobra* és Aba-Novák Vilmos francia—magyar történelmi kapcsolatokat ábrázoló, 8 × 14 méteres, fára festett sorozata következett, és csak mindezek után az iparművészet, zömmel a római iskola képviselőivel. Az értékelésben két gondolat dominált: az ízlés nemesedése és a nemzeti sajátosság kidomborítása. A magyar pavilon mindkettőnek jól megfelelt, állapította meg Szablya János.

A következő évben nem kevésbé jelentős volt — már címénél és célkitűzésénél fogva is — a berlini Nemzetközi kézműipari kiállítás, amelyen Magyarország hivatalosan vett részt. Külön részben állítottak ki klasszikus, 17—18. századi iparművészeti tárgyakat, bemutattak továbbá egy teljes parasztszoba-berendezést és számos hasonló, valóban kézműipari jellegű iparművészeti alkotást.

1939-ben rendezték meg a nagyszabású New York-i világkiállítást, amely ismét eredményes volt, számos elismerést hozott a kiállító művészek számára. Itt is elsősorban a keramikusok, ötvösök, grafikusok, festők, szobrászok, kisplasztikusok szerepeltek nagyobb számban, eredményeik is jelentősek voltak, mellettük azonban ott voltak a babakészítők, bőrdíszművesek, fafaragók és egyéb kézművesiparok képviselői is. Több iparművészeti vonatkozású terméket állítottak ki a gyárak is, különösen nyomott textileket.

A VII. milánói triennálét 1939-ben már a háborús válság jegyében rendezték, számos ország távol maradt. A kormánybiztos ismételten Gerevich Tibor volt, aki hasznos tanulságokat szűrt le az előző bemutatókból, s ezúttal elsősorban iparművészeket szerepeltetett. A rendezés a MIOE-vel közösen az OMIT feladata volt. A művészek rangos munkákkal vettek részt rajta, megtorpanás a kiállított tárgyakon nem volt még érezhető. A kiállítás nagyszerű hazai rendezvényekkel is egybeesett, így az anyag jó részét itthon is bemutatták, s a kitüntetettek többsége is azonos volt. A fiatalabbak jelentkezése, illetve elismerése alig volt ugyan számottevő, de ennek ellenére fő vonulatában a modern, európainak tekinthető vonal kezdett érvényesülni. A számos nagydíj, aranyérem és elismerés ez esetben jobban megközelítette a valós értékrendet, mint az előző alkalmakkor. Ez a tárlat volt a korszak utolsó olyan nemzetközi rendezvénye, melyen a magyar iparművészet sikeresen szerepelt, és eredményeihez mérten részesült elismerésben.

Sokkal szerényebb volt a külföldi iparművészet hazai bemutatása. Mindössze kettő említhető: az 1936-ban rendezett olasz iparművészeti kiállítás a Műcsarnokban és az 1938-as svéd kiállítás a Nemzeti Szalonban. Az előző anyagáról csak elragadtatással írtak, ami bizonyos ágazatokban feltétlenül helytálló is. A sorozatos nemzetközi tárlatok jótékonyan hatottak fejlődésünkre. A svéd anyagnál a modern kézműipari jelleget hangsúlyozták, s különösen a porcelán- és üvegművészet eredményeit emelték ki.

A hazai iparművészek hátránya a fejlődést előmozdító komolyabb lehetőségek hiányában, az európaihoz mérten, természetesen az egész korszakon keresztül megmaradt.

VI. A KORSZAK MŰVÉSZETSZEMLÉLETE

1. MŰVÉSZETTÖRTÉNETÍRÁS

A Tanácsköztársaság leverése a magyar művészettörténetírásban is radikális törést okozott. Az ellenforradalmi kormányzat első intézkedései közé tartozott, hogy a forradalmak alatt kinevezett egyetemi tanárokat, a vezető hivatali beosztást vállalt művészettörténészeket és a műkincsek köztulajdonba vétele körül tevékenykedett múzeumi szakembereket megfosztotta állásától. Eltávolították az egyetemről Meller Simont, Éber Lászlót, a Szépművészeti Múzeumból Pogány Kálmánt, Antal Frigyest, Kenczler Hugót. Emigrációba kényszerültek olyan fiatalok is, akik később Magyarországtól távol neves szakemberekké váltak, így Hauser Arnold, Wilde János és Tolnay Károly.

A művészettörténettudomány művelésének súlypontja a budapesti egyetemre tevődött át. Korszakunk kezdetén a tanszék vezetője *Hekler Antal* (1882—1940) volt, de magántanárként Gerevich Tibor is részt vett az oktatásban. Hekler eredetileg klasszika-archeológus volt, budapesti jogi doktorátusa után 1904 és 1906 között Münchenben végzett archeológiai tanulmányokat a neves régésznél, Adolf Furtwänglernél, majd a Nemzeti Múzeumban Hampel József mellett a magyarországi római provinciális művészet emlékeivel foglalkozott. Ásatásokat is vezetett Dunapentelén, 1914—1918 között pedig a Szépművészeti Múzeum antik osztályának élén állt. 1917-ben a konstantinápolyi Magyar Intézet vezetője lett, majd Pasteiner Gyula nyugalomba vonulása után 1918-ban kinevezték az egyetemre rendes tanárnak. Érdeklődési köre fokozatosan kitágult, a klasszikus és provinciális antik művészet emlékei mellett a rendszeres egyetemi előadások tematikájának megfelelően egyre többet foglalkozott az olasz reneszánsz művészetével, a barokk korszakkal és a magyar művészettörténet egészével is. Az antik plasztika kérdéseit tárgyaló részlettanulmányai mellett (*Pheidias művészete*, 1922; *Die Antiken in Budapest*, 1929; *Egy új Platon-portrait*, 1933) — melyekben számos maradandó, a nemzetközi szaktudomány fórumain is tekintélyt kivívott megállapítást tett, elsősorban az antik portrék meghatározása terén — könyvei jelentek meg a reneszánsz nagyjairól (*Michelangelo*, 1926; *Leonardo da Vinci*, 1927), majd népszerű formában, a Magyar Könyvbarátok Szövetsége számára a művészettörténet egészét felölelő sorozatot is írt (*Antik művészet*, 1931; *A középkor és a renaissance művészete*, 1932; *Az új kor művészete* 1933; *A magyar művészet története*, 1935).

Jelentős volt tudományszervező tevékenysége is. A hazai művészettörténetírásnak, a felnövekvő új tudósgenerációknak kívánt programot adni 1921-ben tartott előadásában, melynek címe *A magyar művészettörténelem föladatai* volt. Visszanyúlt a nagy elõd, Ipolyi Arnold 1878-as programbeszédéhez, sürgetve a történettudománnyal való kapcsolat szorosabbra fűzését az esztétizáló szemlélet és a természettudományos módszerek alkalmazásának kiegyensúlyozásaképpen. A „művésznév nélküli művészettörténet"-tel szemben „a mai művészettörténet az emlékek történeti és esztétikai megértetését tekinti legmagasabb hivatásának" — vallotta. Az elvégzendő munkák között első helyen említette:

„Művészi emlékeink gondos topográfiai fölvétele s levéltáraink művészettörténeti vonatkozású anyagának ezzel párhuzamosan haladó rendszeres feldolgozása a legégetőbb, megoldásra váró feladat." Véleménye szerint mind az okleveles adatok, mind a fennmaradt emlékek stíluskritikai értékelése azt bizonyítja, hogy jelentős művészvándorlással kell számolnunk, a középkorban olasz és francia mesterek működtek Magyarországon, a reneszánsz idején főleg olaszok, később a 17. századtól tiroli, osztrák és északolasz művészek. De vannak adatok arra is, hogy magyarok telepedtek le és dolgoztak idegenben. A levéltárakból előkerült nevek és a megmaradt emlékek megfeleltetése azonban Hekler szerint még megoldandó feladat. Új vonás volt a feladatok kijelölésében a barokk művészet előtérbe állítása. Troger és Maulbersch műveivel kapcsolatban írta: „Az osztrák barokk festészetnek ezek, az egyetemes műtörténet szempontjából is elsőrangú fontosságú emlékei mindezideig jóformán teljesen ismeretlenek. Kutatóink csak felületesen és futólag foglalkoztak velük, monumentális publikációjuk s rendszeres tudományos feldolgozásuk a vonatkozó levéltári anyag felhasználásával a legsürgősebb ránk váró feladatok egyike." De a későbbi korokat sem mellőzte, kutatandónak jelölte József nádor és a Szépítő Bizottság tevékenységét, Budapest klasszicista építészetét is. „A nemzet, mely saját múltját nem becsüli meg, mely abból hitet és erőt meríteni nem tud, vagy nem akar, történeti létjogosultságát elvesztette." A történeti kutatásra biztató eme jogos indokolás mellett azonban — az általános kultúrpolitikai igényeknek megfelelően — az az érv is hangot kapott a tanulmányban, hogy művészetünk emlékei „kultúrfölényünk bizonyításának leghatásosabb és legbeszédesebb demonstratív eszközei".

A magyar művészet múltjának feldolgozására irányuló nagyszabású terveit elsősorban tanítványainak széles tematikát átfogó munkássága révén tudta megvalósítani. Megkísérelt önálló tudományos publikálási fórumot is teremteni, 1927 és 1930 között megjelentette a tanszék közleményeként a *Henszlmann-lapok*at, melyben saját írásai mellett legkiválóbb követőinek dolgozatai is helyet kaptak. Ugyancsak jelentős volt a tanítványok doktori értekezéseit és első tudományos publikációit közreadó Dolgozatok sorozat, melyben olyan szerzők írásai láttak napvilágot, mint Pigler Andor, Kapossy János, Zádor Anna, Balogh Jolán, Kampis Antal, Aggházy Mária és Pogány Ö. Gábor. A sorozatban publikálókon kívül a nála doktorálók közé tartozott még Schoen Arnold, Bogyay Tamás és Entz Géza is. A Hekler által felnevelt művészettörténész-generáció napjainkig meghatározó tényezője tudományos életünknek, az általa kitűzött célok — elsősorban topográfia ideálja — változatlanul megvalósítandó feladata szaktudományunknak.

Hekleréhez hasonló jelentős szerepe volt az új művészettörténész-generáció nevelésében a másik művészettörténész professzornak, *Gerevich Tibor*nak (1882—1954). Budapesti és berlini egyetemi tanulmányok után 1908-ban a Nemzeti Múzeum munkatársa lett, majd 1911-ben az egyetemen magántanár. 1924-ben alapították meg a számára a második, Művészettörténeti és Keresztény Régészeti Tanszéket. Alapításától, 1926-tól ő volt a Római Magyar Intézet igazgatója, 1932-től pedig a Műemlékek Országos Bizottságának elnöke. Már az ellenforradalmi korszak kezdetén igen aktív, kultúrpolitikai, művészet- és tudományszervező ambíciókkal lépett fel. 1920-ban hirdette meg új egyházművészeti programját, 1923-ban pedig akadémiai székfoglalójában ő is a magyar művészettörténettudomány feladatait körvonalazta. *(A régi magyar művészet európai helyzete.)* A századforduló „nemzetietlen" szellemével szemben azt javasolta, hogy „vissza kell térnünk felfogásban, módszerben és tudományszakunk etikája tekintetében arra az ösvényre, melyet az úttörő nemzedék taposott". Henszlmann, Ipolyi és Rómer alapvetését tartotta kiindulásnak, élesen elutasította azt a felfogást, amely a magyar művészet eredetiségét, önálló történeti fejlődését teljesen kétségbevonta. (Elsősorban Éber Lászlóval és Marczali Henrik történésszel polemizált.) Mint másik véglettől, elhatárolta magát természetesen a romantikus, nemzetieskedő, áltudományos dilettantizmustól is: „Nem délibábos módon, de helyes tudományos módszerrel kell vizsgálnunk művészeti maradványaink azon vonásait, melyek bennük egyéni megnyilatkozást jelentenek, melyek azokat műhelyekké, iskolákká és irányokká fűzik össze. Vizsgálnunk kell továbbá azon sajátosságokat, melyek művészetünket a többi nemzetek művészetétől megkülönböztetik, hogy az egyének és iskolák mellett megállapítsuk művészetünk nemzeti egyéniségét, amit a többi európai nemzetek művészetével való összehasonlítás útján érhetünk el. A régi magyar művészetet csak európai összefüggésben lehet megérteni."

A programnak ez a nyitottsága azonban csak látszólagos. A konkretizálás során kitűnik, hogy az összefüggések keresése kizárólag a legnagyobb európai kultúrnépek — az olasz, a francia és a német — hatásának kutatására irányult, ezen belül is elsősorban az olasz művészet szerepét hangsúlyozta. A „túlnyomó olasz hatást" freskó- és táblaképfestészetben, ötvösségben, textil- és kódexművészetben egyaránt igyekezett kimutatni. A hatások elismerése mellett a magyar művészet sajátos helyzetét, nemzeti jellegét abban látta, hogy meg tudta valósítani az idegenből kapott, eredetileg ellentétes elemek „harmonikus stílbeli összeolvadását". „Európai történetünk ezredéve során műveltségünk alapvető sajátságává érlelődik, hogy az európai műveltség két fő tényezőjét, a latint — többször olasz, mint francia alkatában — és a germánt egyaránt magába olvasztja, s szellemében ekként nem szolgáltatta ki magát egyik irány túlnyomó hatásának sem, sőt, európaivá hasonulván, megőrízni s az európai műveltség mozaikjában különös szinezéssel kiemelni tudta nemzeti egyéniségét."

Fontos tudománypolitikai megnyilvánulása volt az 1927-ben megjelent *A magyar művészet jelentősége* című tanulmány. A retorikus, sok-sok akkor divatos — liberalizmust, modernséget, kozmopolita radikálisokat, az 1918—1919-es forradalmakat elítélő — frázist felvonultató írás számos valós problémára is felhívta a figyelmet, többek között a „német tudomány kulturális, művészeti elcsatolásaira". „A németek kultúrbekebelezései tudatos világhatalmi törekvésekből folynak; tudott és erőszakos belemagyarázások." A szándékos hamisítások mellett számos példát említett a tájékozatlanságból fakadó tévedésekre, melyek következményeképpen a nyugati szakirodalomban igen szegényes kép alakult ki a magyar művészet múltjáról, emlékeiről. Itt is, mint korábbi akadémiai székfoglalójában, sorra veszi azokat a kiemelkedő középkori alkotásokat, amelyek véleménye szerint művészetünk önálló rangját reprezentálják. „Romokból kell felépítenünk régi művészetünk történetét" — mondja, utalva arra, hogy a fennmaradt emlékek csupán töredékei az egykor volt gazdagságnak. Ezek megismerése és megismertetése azonban szerinte halaszthatatlan feladat. Ezt a célt szolgálta Gerevich saját tudományos munkássága is. 1923-ban jelent meg *Kolozsvári Tamás, az első magyar képtábla festő* című monográfiája, 1928-ban nagyobb tanulmányt írt, melyben az esztergomi gyűjtemények anyagát dolgozta fel (*Esztergomi műkincsek*), majd 1938-ban látott napvilágot hatalmas összefoglaló munkája, a *Magyarország románkori emlékei*, mely napjainkig kiindulópontja a korszak művészete tanulmányozásának. Teljességre törekedett mind a fellelhető emlékek leírásában, mind történeti feldolgozásában, „nemzedékekre szólóan összefoglalta egy ragyogó korszak emlékeit és tanulságait" — írta róla méltatója, Genthon István.

Egyetemi előadásai igen népszerűek voltak, sokan írtak irányításával doktori disszertációt. Tudományszervező tevékenységének ez is igen fontos része volt. Tanítványainak sorában — a Művészettörténeti és Keresztény Régészeti Intézet dolgozatait írók között — olyan neves szakembereket találunk, mint Péter András, Mihalik Sándor, Genthon István, Berkovits Ilona, Huszár Lajos, Dercsényi Dezső, Voit Pál, László Gyula, Gerevich László, Kádár Zoltán, Radocsay Dénes és Garas Klára. Egyetemi oktató-nevelő munkáját a felszabadulás utáni években is folytatta.

Gerevich Tibor tudományos munkásságához sorolandó a Műemlékek Országos Bizottsága elnökeként kifejtett tevékenysége is. Újjászervezte, hatékony intézménnyé tette hivatalát, igen nagy szerepe volt az esztergomi ásatások és több más, fontos műemlék restaurálásának megszervezésében. (Az esztergomi, jáki és sümegi freskók helyreállítása stb.)

Az egyetemi tanszékek tudományos eredményei közé tartoznak a tanítványok disszertációin, első publikációin kívül az oktatómunkában részt vett tanársegédek és magántanárok könyvei, tanulmányai is. Hekler tanszékén működött *Pigler Andor* (1899—), aki korai írásaival szorosan kapcsolódott a Hekler kijelölte kutatási programhoz, s első tanulmányaiban a magyarországi barokk művészet emlékeit vizsgálta (*A pápai plébániatemplom és mennyezetképei*, 1922; *A győri Szent Ignác-templom és mennyezetképei*, 1923; *Georg Raphael Donner élete és művészete*, 1933; *Bogdány Jakab*, 1941). Ugyancsak Hekler útmutatásai nyomán kezdte meg kutatómunkáját *Kapossy János* (1894—1952), aki az Országos Levéltárban dolgozott, a tanszéken pedig magántanárként tevékenykedett. A Pigleréhez hasonló monografikus feldolgozások mellett (*A szombathelyi székesegyház és mennyezetképei*, 1922; *F. A. Hillebrandt*, 1924; *Maulbertsch sümegi freskóműve*, 1930; *Maulbertsch a szombathelyi püspöki palotában*, 1943) több publikációjában a levéltári kutatásai nyomán összegyűlt új adatanyagot tette

közzé (*A magyar királyi udvari kamara építészei Mária Terézia és II. József korában*, 1924; *Magyarországi ötvösök a XVIII—XIX. században*, 1934).

Hekler tanszékén volt magántanár *Kampis Antal* (1903—1982), aki elsősorban a magyarországi középkori faszobrászattal foglalkozott. Doktori disszertációját 1932-ben írta *A középkori magyar faszobrászat történetének vázlata 1450-ig* címen. Majd részlettanulmányok után (*Lőcsei Pál mester*, 1934; *A Szent Anna oltárok mestere*, 1937; *Magyar faszobrok*, 1939) megírta a téma összefoglaló, monografikus feldolgozását is (*Középkori faszobrászat Magyarországon*, 1940).

Gerevich Tibor tanszékén volt tanársegéd *Péter András* (1903—1944). Olasz tárgyú cikkei, tanulmányai mellett legjelentősebb tudományos eredménye kétkötetes összefoglalása volt (*A magyar művészet története*, 1930), mely művészetünk emlékeit a kortársak alkotásaiig követte végig. Gerevich tanítványa, majd magántanára volt *Genthon István* (1903—1969) is. Érdeklődése igen széles körre terjedt, régi és kortárs, magyar és egyetemes művészettel egyaránt foglalkozott. Doktori disszertációját *Magyar művészek Ausztriában a mohácsi vészig* címen írta 1927-ben, s ez a téma — a külföldön dolgozó magyar művészek és a külföldre került magyar műalkotások sorsa — élete végéig foglalkoztatta. De már a következő évben megjelent egy művész kortársáról szóló monográfiája is (*Korb Erzsébet*, 1928), melyet több hasonló könyv, illetve cikk követett (*Pátzay Pál*, 1930; *Bernáth Aurél*, 1932; *Egry*, 1938). Több résztanulmány után 1932-ben jelent meg *A régi magyar festőművészet* című történeti összefoglalása, majd 1935-ben *Az új magyar festőművészet története 1800-tól napjainkig* című munkája. A művészeti emlékek topografikus feldolgozása is kezdettől fogva foglalkoztatta (*Budapest múltja és művészete*, 1932; *Erdély művészete*, 1936; *Az esztergomi főszékesegyházi kincstár*, 1938). 1934-től a Műemlékek Országos Bizottságának előadója volt, a felszabadulás után megjelent műemléktopográfiájának anyaggyűjtését — alapos helyszíni szemlékkel, terepbejárásokkal — már ekkor megkezdte.

Ugyancsak Gerevich mellett dolgozott az egyetemen *Nagy Zoltán* (1908—), aki *A magyar litográfia története a XIX. században* címen írta doktori disszertációját 1934-ben, majd 1941-ben megjelent könyvében (*Új magyar művészet*) a 20. századi törekvéseket tekintette át, meglehetősen konzervatív szemlélettel.

A vidéki egyetemek szerény szerepet játszottak a korszak művészettörténetírásában. Művészettörténész-képzés Pécsett és Debrecenben nem volt, Szegeden 1939-ben létesült tanszék, vezetője Felvinczi Takács Zoltán lett, 1940-ben azonban átköltöztek Kolozsvárra s a háború végéig ott tevékenykedtek. A kolozsvári egyetemen kezdte pályafutását *László Gyula* (1910—). Kezdettől a régészet és a művészettörténet határkérdéseivel foglalkozott (doktori disszertációja: *Adatok az avarkori műipar ókeresztény kapcsolataihoz*, 1935, *Kolozsvári Márton és György Szent György-szobrának lószerszámja*, 1942), majd érdeklődése egyre inkább a népvándorlás kora felé fordult (*A honfoglaló magyarok művészete Erdélyben*, 1943; *A honfoglaló magyar nép élete*, 1944).

A budapesti egyetem két tanszéke mellett a legfontosabb tudományos műhely rangját a
154 Szépművészeti Múzeum vívta ki magának. Igazgatója 1914—1935-ig *Petrovics Elek* (1873—1945) volt. A múzeum fejlesztésében, a gyűjtemények gyarapításában elévülhetetlen érdemeket szerzett. Irányítása idején új osztályok létesültek, megkezdődött a meglevő anyag tudományos feldolgozása és az állandó kiállítások rendezése is tudományos alapokra helyeződött. A vezetése alatt álló múzeum a nemzetközi tudományos életben előkelő rangot vívott ki magának, s az általa alapított kiadvány, az Évkönyvek, melynek tíz kötete jelent meg 1918—1940 között, szintén ezt támogatta.

Petrovics szervező- és irányítótevékenysége mellett elmélyülten foglalkozott a 19—20. századi magyar művészet történetével is. 1923-ban jelent meg első tanulmánykötete *Újakról és régiekről* címen, melyben a múzeum új szerzeményei mellett az általa legnagyobbnak tartott magyar mesterekről, Szinyeiről és Ferenczy Károlyról is van egy-egy tanulmány. 1924-ben jelent meg első *Ferenczy Károly*-monográfiája, 1933-ban akadémiai székfoglalóját pedig *Jegyzetek művészetünk történetéhez a XIX. század első felében* címen tartotta. Előadásában először hangsúlyozta az Akadémia fórumán a 19. századi művészet kutatásának fontosságát. „Nem elég tehát azt mondanunk, hogy a XIX. század a magyar művészetet felvirágoztatta. A XIX. századnak a magyar művészetet újra kellett megszülnie, hogy legyen mit felvirágoztatnia. A magyar művészetnek ez a feltámadása és felvirágzása olyan érdekes jelenség, hogy még akkor is megérdemelné figyelmünket, ha a földnek más pontjáról, s nem a mi művészetünkről lenne

szó. Ilyen rövid idő alatt ilyen nagy emelkedés szinte példa nélkül áll, s mint általános művészettörténeti jelenség is felette figyelemre méltó." Petrovics elemzései során azt vizsgálta, „miképpen indult meg művészetünk magyarrá válásának lassú folyamata". Nagyra értékelte a 19. század elején fellendült klasszicista építészetet — elsősorban Hild és Pollack tevékenységét —, s jelentőségét éppen abban látta, „hogy ez az építészet, mely idegen gyökerekből hajtott ki, s amelynek legjelentősebb képviselői idegen földről kerültek hozzánk, egy-egy gondolattal bensőbb viszonyba jutott a magyar élettel és szervesebben vegyült össze a magyarországi levegővel, mint az előző század építészete". Felhívta a figyelmet Kazinczy művészetszervező tevékenységére, elismeréssel szólt Ferenczy István működéséről: „Ő volt az, akinek agyában először bontakozott ki a magyar nemzeti művészet eszménye, s aki ezt az eszményt programszerű határozottsággal alakította ki és szinte vallásos fanatizmussal hirdette és munkálta." Henszlmann Imre 1841-ben megjelent Párhuzamát a Magyarországon megkésett képzőművészeti romantika rangos teoretikus programjaként méltatta.

A magyar mesterek művészetét feldolgozó írásainak sorát is folytatta. 1936-ban jelent meg tanulmánya *Székely Bertalan jellemrajzához* címen, valamint *Mattyasovszky-Zsolnay László* című monográfiája; 1937-ben tanulmánykötete, az *Élet és művészet*, 1941-ben a *Szinyei Merse Pál*, 1943-ban a *Rippl-Rónai József* és a második *Ferenczy Károly*-monográfia látott napvilágot.

A múzeum Régi Képtárában dolgozott Pigler Andor. Számos szakcikket írt, amelyekben a gyűjtemény egy-egy fontos darabját dolgozta fel, sokszor elsőként határozva meg az addig raktárban meghúzódó műveket. Kutatásainak összegezéseként jelent meg 1937-ben *A régi képtár katalógusa*, mely minden mű leírása, meghatározása mellett a rá vonatkozó szakirodalom teljes bibliográfiáját is megadta.

A Régi Szoborosztályt a húszas évek végétől *Balogh Jolán* (1900—) vezette. Kutatásai kezdettől fogva a reneszánsz korára irányultak, írásai elsősorban az olasz és magyar szobrászat történetét és az olasz—magyar művészeti kapcsolatokat tárták fel (*Adatok Miláno és Magyarország kulturális kapcsolatainak történetéhez*, 1928). 1931-től jelent meg cikksorozata, melyben a múzeum gyűjteményét dolgozta fel (*Tanulmányok a Szépművészeti Múzeum szobrászati gyűjteményében* I. 1931; II. 1940), 1934-ből való *Márton és György kolozsvári szobrászok* című monográfiája középkori művészetünk kiemelkedő jelentőségű alkotásáról. Számos kisebb tanulmányban foglalkozott az erdélyi művészeti emlékekkel, 1935-ben könyvet jelentetett meg *Kolozsvár műemlékei* címen, majd kutatásainak összefoglalásaként 1943-ban jelent meg *Az erdélyi renaissance*. Benne — Entz Géza méltatása szerint — „meggyőző erővel eleveníti meg az 1460—1541 közötti időben azt az életet, amelyben Erdély renaissance művészi termése létrejött és virágzott". Kutatásait mind az olasz, mind a Mátyás-kori hazai, mind pedig az erdélyi művészet körében a felszabadulás után is folytatta.

A Szépművészeti Múzeum Grafikai Osztályának élén 1921-től *Hoffmann Edith* (1888—1945) állt. Alapos tudományos előkészítő munkája után — melynek során számos fontos rajz, illetve grafikai lap meghatározására is sor került — mintaszerű kiállítássorozatot rendezett a múzeum anyagából. A kiállításokhoz készített katalógusok módszertani alaposságuk, tudományos megbízhatóságuk révén napjainkig követendő példái a grafikai szakkutatásnak. Érdeklődésének másik területe a könyvművészet volt. Behatóan foglalkozott a középkori miniatúraművészettel (*Középkori könyvkultúránk néhány fontos emlékéről*, 1925; *A Nemzeti Múzeum Széchényi Könyvtárának illuminált kéziratai*, 1928; *Régi magyar bibliofilek*, 1929; *Mátyás király könyvtára*, 1940), de voltak fontos megállapításai a középkori festészetről is (*Jegyzetek a régi magyar táblaképfestéshez*, 1937). Az újabb kori magyar művészet is érdekelte, 1923-ban *Barabás Miklós*, 1943-ban pedig *Szinyei Merse Pál* című monográfiája jelent meg.

A múzeum Antik Osztályát 1923-tól *Oroszlán Zoltán* (1891—1971) vezette, de a gyűjtemény anyagának tudományos feldolgozásában továbbra is aktív részt vállalt az ekkor már az egyetemen működő Hekler Antal. A gyűjtemény tudományos katalógusát is ő készítette el (*Die Antiken in Budapest. Museum der bildenden Künste in Budapest. Die Sammlung antiker Skulpturen*, Wien, 1929). Heklert azonban a nagyplasztika, s ezen belül is elsősorban a portréművészet érdekelte, a gyűjteményben egyre nagyobb súllyal szereplő terrakották tudományos feldolgozása Oroszlán Zoltánra hárult (*Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum antik terrakottagyűjteményének katalógusa*, 1930). A múzeum fejlődésében fontos lépés volt, hogy 1934-ben, több budapesti és vidéki múzeum anyagának egyesítése

nyomán megalakult az Antik Osztályon belül az Egyiptomi Gyűjtemény, ennek gondozója *Dobrovits Aladár* (1909—1970) lett. Ő készítette el Oroszlán Zoltánnal együtt az általuk rendezett kiállítás első vezetőjét *(Az Egyiptomi Gyűjtemény,* 1939). Dobrovits érdeklődése természetesen szélesebb körre terjedt, mint amit a múzeum szerény anyaga kijelölt. Első nagyobb dolgozata az egyiptomi szobrászat kérdéseivel foglalkozott *(Harpokrates. Probleme der ägyptischen Plastik,* 1937), de vizsgálta a hazai emlékanyag idevonatkozó kérdéseit is *(Az egyiptomi kultuszok emlékei Aquincumban,* 1943). Két ismeretterjesztő összefoglalást is írt: *Egyiptom és a hellénizmus* (1943) és *Egyiptom festészete* (1944).

A Szépművészeti Múzeum tudományos műhelyében kezdte pályafutását a harmincas-negyvenes években több tehetséges fiatal is. *Gombosi György* (1904—1945) Berlinben Goldschmidtnél doktorált 1926-ban *(Spinello Aretino. Eine stilgeschichtliche Studie über die florentinische Malerei des ausgehenden 14. Jahrhunderts),* majd 1930-tól Petrovics Elek támogatásával a múzeum díjtalan gyakornoka lett. Az olasz művészet történetének specialistája volt, számos, nemzetközi tekintélyt kivívó tanulmányt jelentetett meg e témakörben, hazai és külföldi folyóiratokban egyaránt *(Pannoniai Mihály és a renaissance kezdetei Ferrarában,* 1919; *Sebastiano del Piombo,* 1934; *Cosimo Tura,* 1939), továbbá néhány alapvető monográfiát is (*Palma Vecchio,* Stuttgart—Berlin, 1937; *Moretto da Brescia,* Basel, 1943). A kortárs magyar művészettel is foglalkozott, monográfiát írt *Beck Ö. Fülöp*ről (1938), valamint az *Új magyar rajzművészet*ről (1945). Munkatársa volt a Thieme—Becker-lexikonnak és társszerzője Éber László *Művészeti Lexikon*ja második, tetemesen bővített kiadásának (1935).

A múzeumban kezdett gyakornokként *Radocsay Dénes* (1918—1974) is, aki — rendszeres műkritikusi tevékenysége mellett — ekkor még a 19. századi magyar képzőművészet történetével foglalkozott *(Madarász Viktor,* 1941; *Adatok Kelety Gusztáv művészetéhez,* 1942). *Vayer Lajos* (1913—) szintén írt rendszeresen műkritikát, tudományos érdeklődése kezdetben az ikonográfia kérdései felé irányultak *(Pázmány Péter ikonográfiája,* 1935; *Szelepcsényi György, a művész,* 1937; *Széchenyi István ismeretlen képmásai,* 1942). A Szépművészeti Múzeum után hosszabb ideig a Történelmi Képcsarnokban tevékenykedett. *Entz Géza* (1913—) kezdetben a magyar műgyűjtés történetével foglalkozott. (Doktori értekezése: *A magyar műgyűjtés történetének vázlata 1850-ig,* 1937; *Jankovich Miklós, a műgyűjtő* 1940.) A negyevenes években, kolozsvári tartózkodása idején fordult figyelme a középkori emlékek felé *(A csicsókeresztúri római katolikus templom,* 1942; *A dési református templom,* 1942; *A középkori székely művészet kérdései,* 1943; *Szolnok-Doboka középkori művészeti emlékei,* 1943; *Székely templomerődök,* 1944).

A Szépművészeti Múzeum könyvtárának dolgozójaként kezdte meg tudományos pályafutását *Aggházy Mária* (1913—). Hekler programjának szellemében a magyarországi barokk művészet emlékeit kutatta *(A zirci apátság templomépítkezései a XVIII. században,* 1937; *Georg Raphael Donner ismeretlen magyarországi alkotásai,* 1941).

A többi országos múzeum tudományos jelentősége nem éri el a Szépművészeti Múzeumét. A Nemzeti Múzeum igazgatója ebben a korszakban történész volt, Hóman Bálint, a gyűjtemény kezelői között azonban voltak olyanok is, akik foglalkoztak művészettörténeti kérdésekkel. A történeti osztály vezetője, *Varjú Elemér* (1873—1944) feldolgozta a Régiségtár művészeti emlékanyagát *(Vezető a Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Osztálya kiállított gyűjteményeiben,* 1929). Érdeklődött a középkori építészet iránt is *(Magyar várak,* 1932). Ebben a múzeumban működött hosszú ideig *Fettich Nándor* (1900—1971) régész, aki elsősorban a népvándorlás és honfoglalás korának művészetével foglalkozott *(Az avarkori műipar Magyarországon,* 1926; *A honfoglaló magyarság fémművessége,* 1934; *Die altungarische Kunst,* 1942). A Történeti Osztályon dolgozott egy időben Genthon István is, *Huszár Lajos* (1906—) pedig az Éremtárban kezdte meg tudományos munkásságát *(Körmöcbányai éremvésők és emlékérmek,* 1929; *Medaillen- und Plakettenkunst in Ungarn* — Procopius Bélával 1932).

Az Iparművészeti Múzeum főigazgatója *Végh Gyula* (1870—1951) volt, aki könyvművészettel és régi szőnyegekkel foglalkozott *(Régi magyar könyvkiadó- és nyomdászjelvények,* 1923; *Régi magyar könyvkötések,* 1936). Layer Károly (1878—1937) igazgató a Kerámia- és Bútorosztályt vezette *(A herendi porcelángyár története,* 1921; *Oberungarische Habaner-Fayencen,* 1927). Ő készítette el a múzeum tudományos katalógusát *(Az Országos Magyar Iparművészeti Múzeum gyűjteményeinek leíró lajstroma, műtörténeti magyarázatokkal,* 1927). A Textil- és Ötvösosztály vezetője *Csányi Károly* (1873—1956) volt.

Építészként kezdte pályafutását, majd évtizedekig a múzeumban dolgozott (e témakörbeli fontosabb publikációi: *Hann Sebestyén*, 1924; *Az erdélyi szőnyeg*, 1941). 1932-től a műegyetemen tanított építészettörténetet, elméleti szinten is foglalkozott az építészeti emlékek helyreállításának kérdéseivel (*A műemlékrestaurálás*, 1943). A felszabadulás után tért ismét vissza az iparművészet, elsősorban a kerámia történetéhez. Az Iparművészeti Múzeumban kezdte tudományos pályafutását *Voit Pál* (1909—). Érdeklődésének két fő irányát jelzik első publikációi: *Az egri főszékesegyház* (1934) című könyve a műemléktopográfia, a *Régi magyar otthonok* (1943) című kötete pedig az iparművészet-történet területén elért eredményeiről tanúskodik.

A Keletázsiai Múzeum élén *Felvinczi Takács Zoltán* (1880—1964) állt. Fő műve, a gyűjtemény tudományos leírása 1923-ban látott napvilágot (*A Hopp Ferenc Keletázsiai Művészeti Múzeum*). Részt vett a népszerű Barát—Éber—Takács-művészettörténet megírásában, az általa írt rész önálló könyvként is megjelent (*A kelet művészete*, 1943).

A Budapesti Történeti Múzeum igazgatója *Horváth Henrik* (1888—1941) volt. Középkori művészettel, várostörténettel foglalkozott (*Buda a középkorban*, 1932; *Budai kőfaragók és kőfaragójelek*, 1935; *A magyar szobrászat kezdetei*, 1936; *Budapest művészeti emlékei*, 1938; *Középkori budai fejek*, 1941). Nagyszabású művelődéstörténeti szintéziskísérlete volt a *Zsigmond király és kora* (1937) című korszakmonográfiája. Horváth Henrik halála után *Schoen Arnold* (1887—1973) lett a múzeum igazgatója. Írásainak igen nagy része Budapest művészeti emlékeinek topografikus feldolgozását tűzte ki célul. Alapos levéltári kutatásokat végzett, elsősorban a 17—18. századi művészet körében. Több száz cikke, tanulmánya közül kiemelkedik két monográfiája: *A budai Szent Anna-templom* (1930) és *A budapesti központi városháza* (1930). A múzeum alkalmazottjaként kezdte tudományos munkásságát *Gerevich László* (1911—). Középkori művészettel, elsősorban szobrászattal foglalkozott. Fontosabb művei: *A kassai Szent Erzsébet-templom szobrászata a XIV—XVI. században* (1935), *A garamszentbenedeki úrkoporsó* (1942), *A felvidéki szobrászat stílusfejlődése* (1943).

Az Országos Széchényi Könyvtárban dolgozott *Berkovits Ilona* (1904—). Kitartó szorgalommal és módszerességgel dolgozta fel legnagyobb könyvtáraink középkori könyvemlékeinek művészettörténeti vonatkozásait. Fontosabb tanulmányai: *A budapesti egyetemi könyvtár Dante-kódexe s a XIII. és XIV. századi velencei miniatúrafestészet története* (1928), *A pécsi püspöki könyvtár festett kéziratai és ősnyomtatványai* (1937), *A Képes Krónika és Szent István királyt ábrázoló miniatúrái* (1938), *Kolostori kódexfestészetünk a XV. században* (1943).

A Gerevich Tibor vezette Műemlékek Országos Bizottságánál dolgozott *Dercsényi Dezső* (1910—). Érdeklődése kezdettől fogva a középkori magyarországi művészet emlékeire irányult *A somogyvári Szent Egyed-apátság maradványai*, 1934; *Az Árpád-kori kőfaragóművészet első emlékei*, 1937). Foglalkozott a műemlékvédelem elvi és módszertani kérdéseivel is (*Korszerű műemlékvédelem Olaszországban*, 1941). *Nagy Lajos kora* (1941) című monográfiája pedig középkori művészetünk egyik fénykorának művelődéstörténeti szintéziskísérlete.

Ugyancsak a műemlékvédelem területén működött *Csemegi József* (1909—1963). Möller István munkatársaként építészként részt vett műemlék-helyreállítások gyakorlati munkáiban, s elméleti munkássága is ehhez kapcsolódott (*Tervezés-technikai kérdések a középkori építészetben*, 1936; *Szentély-körüljárós csarnok-templomok a középkorban*, 1937; *A jáki apátság temploma*, 1939; *Kassai István művészete*, 1941).

Az építészettörténet területén tevékenykedett *Borbiró (Bierbauer) Virgil* (1893—1956) építész, a Tér és Forma című folyóirat szerkesztője (*A régi Budapest építészete*, 1920; *Budapest városépítési problémái*, 1933). *A magyar építészet története* (1937) című összefoglalása az első kísérlet volt arra, hogy e művészeti ág történetét — önálló monográfiában — a honfoglalástól a 20. századig áttekintsék.

Rados Jenő (1895—) a Műegyetemen tanított építészettörténetet. Elsősorban a klasszicizmus korát kutatta, feldolgozásaiban többnyire egy-egy építészeti műfajt vizsgálva (*Budapest városépítésének története*, 1928; *Magyar kastélyok*, 1931, 1939; *A neoklasszicizmus nagy magyar templomai*, 1937; *Magyar oltárok*, 1938). A Zádor Annával közösen írt nagy korszakmonográfiában — *A klasszicizmus építészete Magyarországon* (1943) — is az építészeti alkotások tipológiai megközelítését alkalmazta. (Az általa írt rész címe: *A magyar klasszicizmus építészete a feladatok tükrében*.)

Az említett könyv másik szerzője, *Zádor Anna* (1904—) Hekler tanítványaként kezdte meg kutatásait. Első elméleti tanulmánya (*Olasz építészet-elméletek a renaissance és barokk korában*, 1926) után egyre inkább történeti témákkal foglalkozott: alapos levéltári kutatások nyomán érdeklődése a 18—19. századi építészettörténet kérdései felé fordult (*Leopoldo Pollack és Pollák Mihály*, 1931; *Építészeti tervek a 18. századból*, 1935). Fent említett, korszakos jelentőségű monográfiája — *A klasszicizmus építészete Magyarországon* — rendkívüli adatgazdagsága és megbízható történeti megalapozottsága miatt napjainkig kiindulópontja minden további részletkutatásnak, továbblépési kísérletnek.

A vidéken élő, tevékenykedő művészettörténészek közül kiemelkedik *Csatkai Endre* (1896—1970) országos jelentőségű munkássága. A budapesti egyetemen magyar—német szakot végzett, majd az első világháború után Bécsben Dvořak és Strzygowski tanítványaként művészettörténetet hallgatott. Doktori értekezését azonban már ismét Budapesten védte meg 1925-ben, *Kazinczy és a képzőművészet* címen. Sopronban telepedett le, cikkeiből, tanulmányaiból, szakértői tevékenységéből élt, múzeumi állást azonban csak a felszabadulás után kapott. A szűkebb értelemben vett művészettörténeten kívül a színház-, a zene- és a helytörténet kérdései is foglalkoztatták. E témakörben több száz tanulmányt, tudományos közleményt publikált, ismeretterjesztő cikkei az ezret is meghaladják. A legkiemelkedőbbek: *Soproni ötvösök a XV—XIX. században* (1931), *Régi soproni házak, régi soproni családok* (1936), *Idegenek a régi Sopronból* (1938). Részkutatásainak legfontosabb összefoglalása az a korszakban egyedülálló topográfia vállalkozás, amelyet saját költségén adott ki: *Sopron környékének műemlékei* (1932) (II—III. kötete *Sopron vármegye műemlékei címen*, 1935, 1937).

Sajátos, egyedülálló helyzete volt a két világháború közötti korszakban *Fülep Lajos*nak (1885—1970). Bár már az első világháború előtt a legtekintélyesebb kritikusok közé sorolták, s jelentős művészetelméleti munkái jelentek meg, a Tanácsköztársaság idején pedig egyetemi katedrát is kapott, a Tanácsköztársaság bukása után kiszorult a tudományos és művészeti közéletből, a belső emigrációt választva vidéken, 1927—1947-ig Zengővárkonyban élt református lelkészként. Tudományos tevékenységét azonban folytatta, s ha ritkán is, de fontos írásai jelentek meg az Ars Unában, a Nyugatban, és más kisebb folyóiratokban, napilapokban. 1923-ban jelent meg könyv alakban legnagyobb hatású műve, a *Magyar művészet*, melynek fejezetei már korábban napvilágot láttak a Nyugatban. Ekkor írt előszavában így foglalta össze a művészet lényegéről vallott nézeteit: „Aki egyik oldalon látja a »formát«, a másikon a »tartalmat«, egyiken az »artisztikumot«, másikon a »világnézetet«, az sehol sem látja a művészetet. Dilettánsok elvitathatatlan privilégiuma. A művészet autonómiája nem azt jelenti, hogy benne »csak művészet« (valami üres artisztikum) van, hanem azt, hogy mindennek, ami benne van (vallás, metafizika, etika stb.), művészetté kell átlényegülnie, s a művészet semmi mással sem helyettesíthető nyelvén szólnia." Könyvének jelentőségét — az előszó tanúsága szerint — Fülep elsősorban abban látta, hogy az olvasó benne megtalálja „a művészetben a nemzeti karakter kérdésének fölvetését, és utalást a történetfilozófiai útra és módszerre, melyen e kérdés eredményesen megoldható". Valóban, a mű nevezetes kérdésfeltevése: „... van-e magyar művészet, ... van-e ennek a művészetnek nemzeti jellege, s nemzeti jellegének egyetemessége, ... van-e a magyarnak valami sajátos küldetése az európai művészet közösségében, a világművészetben?" — napjainkig érezhető hatást gyakorolt művészeti közgondolkodásunkra, alkotóművészek útkeresését éppúgy befolyásolta, mint a modern magyar művészet történetének szintéziskísérleteit Kállai Ernő könyvétől Genthon Istvánén át Nagy Zoltán munkájáig. Számos részletkutatásra is inspirálóan hatott, a viták napjainkig sem jutottak nyugvópontra az olyan, először általa sarkított kérdésekben, mint amilyen Lechner, Izsó és Munkácsy művészetének értékelése.

1923-ban jelent meg tekintélyes terjedelmű művészetelméleti tanulmánya, a *Művészet és világnézet*. Benne mintegy másfél évtizedes, e témára vonatkozó részletkutatásait foglalta össze a kor egyetemes tudományosságának legmagasabb színvonalán. A művészettörténet legnagyobb korszakain és alkotóin demonstrálta — a görögöktől Cézanne-ig terjedően — a probléma felvetésének általa kimunkált sajátos módszerét. Kiindulópontja a következő volt: „A művészetnek a szellemtörténeti közösségből kiszakított történeti élete merő absztrakció, mely, ha megvalósul, nem autonóm művészetet, hanem a legnagyobb értékektől eleső technikai bravúrt vagy vértelen artisztikumot produkál. A művészet mint megvalósultság, magában megálló — önálló — világ, de történeti létesülése nem önkényes vagy minden rajta kívülállótól független: mint megvalósultság igenis megáll magában, de mint létesülés, sohasem jár

egyedül." Sorra véve a nagy művészeti korszakokat, s bemutatva, hogy bennük hogyan függ össze a művészi megvalósultság a kor világnézetével, Fülep eljutott a végső következtetésig: „...a művészet története ... sem merő üres formák, sem pedig művészi egyéniségek története. ... A világnézet az igazi történeti fogalom a művészet örökkévalóság-jellegű formái világában." A művészet története: „a szellemnek a változó világnézetek médiumán keresztül művészi formává átlényegülése." Megemlítendő még egy fontos művészetelméleti tanulmánya, az 1944-ben megjelent *Célszerűség és művészet az építészetben* című. Az „építőművészet katasztrofális hiányának" problémájából indul a vizsgálat, annak a jelenségnek a leírásából, hogy „az építészet kivonult eddigi szellemi hazájából, s átköltözött a merőben praktikusba" — s eljut a kor társadalmi viszonyainak éles kritikájához: „A lélek pótlása intézményekkel, az életé szervezéssel, a közösségé tömegekkel sikerült, nagyon sikerült; ... Ilyen világban a művészetnek, a Verdinglichunggal ellentétes objektivációnak alig juthat hely. ... Ami művészet még élt, állam, egyház, társadalom ellenére élt."

Az eddig említett, többnyire tudományos műhelyekhez kapcsolódó szakemberek tevékenységén kívül meg kell még említeni egy sor kritikus és művészeti író munkásságát is, akik elsősorban kortársaikkal, illetve a 19. és 20. század művészetével foglalkoztak. *Lyka Károly* (1869—1965), aki 1920 után a Képzőművészeti Főiskola igazgatójaként elévülhetetlen érdemeket szerzett a művészeti oktatás fejlesztésében, korszerűbbé tételében, a művészettörténetírásban is úttörő szerepet vívott ki magának. 1922-ben megjelent munkája, *A táblabíróvilág művészete* a 19. század első felével foglalkozott, egy addig kutatásra alig méltatott korszakból tárt fel rendkívül sok új tényt, aprólékos adatot. Témáját igen sok szempontból közelítette meg: vizsgálta az általános társadalmi viszonyokat, a közönség, a műkedvelők, a gyűjtők szerepét, a művészek származását, iskolázásuk körülményeit, elsősorban a bécsi akadémia jelentőségét, a művészi tevékenység földrajzi eloszlását. Ezeknek a történeti-szociológiai módszereknek alkalmazása a korabeli művészettörténetírásban igen korszerűnek tekinthető. Kutatásait hamarosan kiterjesztette a 19. század második felére is. Madarász Viktorról monográfiát írt (*Madarász Viktor élete és művei*, 1923), majd 1942-ben a korszak egészéről is összefoglalta véleményét *Nemzeti romantika* címen. Kortárs művészekről is számos tanulmányt írt. *A művészetek története* (1931) című népszerű összefoglalásából nemzedékek sora tanulta meg érteni és szeretni a képzőművészetet.

Lázár Béla (1869—1950) az Ernst Múzeum igazgatójaként tevékenykedett, fontos szerepet játszott a művészeti közéletben, számos kiállítást rendezett, igen sok katalógusbevezetőt írt. Emellett egész sor magyar mesterről írt egy-egy kisebb-nagyobb monográfiát, népszerű, de kissé felszínes stílusban. Tudományosabb igényű vállalkozása volt a *Mányoki Ádám élete és művészete* (1933) című monográfia. A nagyobb hazai magángyűjteményekkel is foglalkozott (*Wolfner Gyula gyűjteménye*, 1922; *A Beczkói Bíró Henrik gyűjtemény*, 1937).

A korszak elején *Hevesy Iván* (1893—1966) is írt néhány magyar művészről kismonográfiát (*Boromisza Tibor*, 1922; *Kádár Béla*, 1922), valamint megkísérelte az akkor legújabb művészeti irányok előzményeinek és történetének áttekintését is (*Az impresszionizmus művészete; A posztimpressionizmus művészete; A futurizmus, expresszionizmus és kubizmus művészete;* mindhárom 1922). Érdeklődése azonban a húszas évek végén a film, majd a fotóművészet felé fordult. Munkássága e művészeti ágak esztétikájának és történetének kidolgozásában úttörő jelentőségű volt (*A fényképezés művészete*, 1939; *A fényképezés nagy mesterei; A fotóművészet 100 esztendeje*, 1939; *A film életrajza, A film őskora és hőskora*, 1943). A negyvenes évek elején ismét foglalkozott művészettörténettel, az egyetemes művészet történetét szándékozott megírni több kötetes nagy sorozatban. Ebből csak az első kötet — *Az ősművészet és a primitív népek művészete* (1941) — jelent meg.

Kállai Ernő (1890—1954) igen kiterjedt kritikusi tevékenysége mellett néhány művészettörténeti monográfiát is írt (*Czóbel Béla*, 1934; *Cézanne és a XX. század konstruktív művészete*, 1939; *Mednyánszky László*, 1943). A modern magyar művészet elismertetése, tudományos igényű feldolgozása szempontjából azonban az 1925-ben, egyszerre németül és magyarul is megjelent könyve, az *Új magyar piktúra 1900—1925* (1925) volt a legjelentősebb. Kállai így jellemzi művét: „az újabb magyar piktúra fejlődéstörténetének és stíluskritikai elemzésének készült; rámutatva a sajátosan magyar stílusjelenségek nemzeti és társadalmi összetevőire." Programja nyilvánvalóan kapcsolatban van a Fülep Lajos megfogalmazta feladatokkal, de baloldali politikai elkötelezettsége nyomán a marxizmus tanulságait is

megpróbálta beépiteni szemléletébe: „Amikor nemzeti sajátosságokról van szó, természetesen nem a liberális polgári illúziók vagy a fajvédő reakció értelmében való fogalmakat használok. Az osztályokban tagozódó társadalom egészére kiható, egységes nemzeti kultúráról beszélni igen késői felújítása volna romantikus történelmi konstrukcióknak. Új piktúránk magyar, de polgárian magyar művészet. Sem a magyar paraszt, sem a magyar munkás élete, gondolat- és érzésvilága nem ölt testet benne. Hacsak nem polgári entellektüellektől származó értelmezések alakjában." A magyar festészetnek ez a jellemzése mély hatást gyakorolt a baloldali művészekre — például Dési Huber Istvánra is —, akik Kállai figyelmeztetése nyomán hosszú időn át tudatosan törekedtek arra, hogy megteremtsék a munkások és parasztok világlátását tükröző új magyar művészetet. Kállai az addig elért eredményeket, a „polgárian magyar" festészet nemzeti sajátosságait a következőkben látta: „a magyar képírás legsajátosabb, legmélyebb és legtermékenyebb lehetőségei a kötetlen faktúra, a szin- és formaértékek oldott expresszívitásában rejlenek. Székely Bertalantól Munkácsy Mihályon, Paál Lászlón, Ferenczy Károlyon, Vaszary Jánoson, Koszta Józsefen, Szőnyi Istvánon, Czóbel Bélán és Egry Józsefen át Bernáth Aurélig java festőink egész sora tanúskodik erről."

FOLYÓIRATOK, ÉVKÖNYVEK, KÖNYVSOROZATOK

A két világháború közötti korszakban a művészettörténetírásnak nem volt reprezentatív, központi tudományos folyóirata. A legrangosabb tudományos igényű tanulmányok *Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyvei* című kiadványsorozatban jelentek meg. Ennek első hét kötetét (1918—1934-ig) Petrovics Elek szerkesztette, az utolsó hármat Csánky Dénes. Bennük rendszeresen szerepeltek a múzeumban dolgozó szakemberek írásai, a gyűjtemény darabjairól szóló cikkek, új műtárgymeghatározások, történeti feldolgozások. Szinte minden számban publikált Hekler Antal, Hoffmann Edith, Pigler Andor, Balogh Jolán, de közölték Gombosi György, Péter András, Éber László, Léderer Sándor egy-egy jelentős tanulmányát is. Neves külföldi szerzők is helyet kaptak: L. Baldass, A. Venturi, O. Sirén, G. Fiocco és külföldön élő magyarok, mint például Meller Simon, aki Munkácsyról, Szinyeiről írt. A kiadvány azonban nem korlátozódott a múzeum anyagára, illetve gyűjtéskörére. Műemlékekről szóló fontos építészettörténeti tanulmányok is megjelentek benne, Divald Kornél az eperjesi Szent Mihály-templomról, a kassai dómról, Ybl Ervin a ráckevei, Fleischer Gyula a féltoronyi és a felsőelefánti kastélyról írt. Számos művészettörténeti tárgyú cikk jelent meg az *Archaeologiai Értesítő*ben, különösen addig, amíg szerkesztője — 1923—1940-ig — Hekler Antal volt. Balogh Jolán, Pigler Andor fontos írásai olvashatók benne már a húszas években, Zádor Anna számos recenziót írt, majd önálló tanulmányai is itt láttak napvilágot. Genthon István és Kampis Antal régi magyar művészeti tárgyú cikkeit publikálta, de Fettich Nándor, Felvinczi Takács Zoltán, László Gyula, Kapossy János és Aggházy Mária tanulmányai is helyet kaptak benne. A negyvenes években azonban már csak a szűkebb értelemben vett régészeti témákról írtak a lapban.

Kisebb terjedelmű, tudományos jellegű közlemények teret kaptak a *Magyar Művészet*ben is: Csatkai Endre adatközlései, Gombosi György olasz tárgyú cikkei, az országos múzeumok új szerzeményeiről szóló tudományos leírások, magángyűjtemények katalógusai (Petrovics Elek a Wolfner-, Éber László a Delmár-, Gombosi György az Andrássy-gyűjteményről stb.). De szó került építészettörténetről is, Bierbauer Virgil Pollák Mihály művészetét ismertette több részes sorozatban, s a kortárs művészekről is gyakran jelent meg nagyobb, esszészerű értékelés. Rövid életű, de igen magas színvonalú művészeti folyóirat volt az 1923—1924-ben megjelent *Ars Una*. Szerkesztője a kiváló múzeológus, Pogány Kálmán volt, akinek a Tanácsköztársaság alatt viselt funkciója miatt kellett megválnia a Szépművészeti Múzeumtól. Folyóiratkísérletét azonban a szakma legjobbjai támogatták. Itt jelent meg Fülep Lajos nagyszabású tanulmánya, a Művészet és világnézet, a legkiválóbb kortársakat bemutató esszésorozatban Kállai Ernő Czóbelről, Márffyról, Rabinovszky Máriusz Medgyessyről, Perlrott Csaba Vilmosról, Bálint Aladár Kmetty Jánosról, Nádai Pál Lajta Béláról írt. Itt jelent meg Tolnai Károly első, még magyarul fogalmazott tanulmánya, a Cézanne történeti helye. Éber László, Layer Károly, Schoen

Arnold, Csányi Károly és Alexander Bernát is publikált a lapban. Számos kiváló külföldi szakember is küldött cikket, így H. Tietze, H. Sedelmayr, O. Benesch.

Az évkönyvek sorából megemlítendő még *Az Országos Magyar Régészeti Társulat Évkönyve.* Két évfolyama jelent meg Gerevich Tibor szerkesztésében (I. évf. 1920—1922, 1923; II. évf. 1923—1926, 1927). A hivatalos társulati beszámolók mellett igen fontos tanulmányok is jelentek meg benne, így pl. Gerevich Tibor Kolozsvári Tamásról, Csányi Károlynak pedig az Esterházy-kincstárról szóló írása.

Igen fontos kiadvány az 1930-ban indult *Budapest Székesfőváros Várostörténeti Monográfiái* című sorozat. Első két köteteként Schoen Arnold említett monográfiái jelentek meg, III—IV—V. kötetét pedig *Tanulmányok Budapest múltjából* címen adták ki. Ezekben a tanulmánykötetekben is számos, budapesti tárgyú művészettörténeti dolgozat kapott helyet (pl. Horváth Henrik, Bierbauer Virgil, Genthon István írásai). A sorozatnak tizenöt kötetét publikálták a felszabadulásig; önálló monográfiák (Horváth Henrik 3 kötete) és tanulmánykötetek váltogatták egymást. (A későbbi kötetekben többek között Schoen Arnold, Voit Pál, Mihalik Sándor, Huszár Lajos, Csemegi József és Csernyánszky Mária írásaival.) Régészeti jellegű sorozat volt a *Budapest Régiségei.* Még a múlt század végén alapították, kötetei viszonylag ritkán követték egymást. (A két világháború között mindössze négy, három Kuzsinszky Bálint szerkesztésében.) Elsősorban a római kor emlékeivel foglalkoztak, de például Horváth Henrik Szentpéteri József ötvösről is írt benne. Az utolsó, 1943-ban megjelent XIII. kötetben azonban már felvonult az ifjabb művészettörténész-generáció is: Dobrovits Aladár, Gerevich László, Dercsényi Dezső, Gerő László elmélyült tanulmányait találhatjuk a kötetben.

Az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat Évkönyve című kiadványnak három kötetét publikálták (1928—1929—1930). A műcsarnoki festészetet propagáló írások mellett néhány színvonalasabb tanulmány is megjelent benne, így Gerő Ödön művészportréi, Gerevich Tibor ismertetése az Ipolyi-gyűjteményről, valamint Hekler Antal Művészet és világnézet című cikke.

A tudományos eredmények nyilvánosságra kerülésében fontos szerepet játszottak az ún. emlékkönyvek is. Ezek a történelmi évfordulókra vagy jeles tudósok ünneplésére készült tanulmánykötetek egy-egy szakterület legfrisebb, legszínvonalasabb produkciójáról adtak számot. Időrendben a legfontosabbak: a *Petrovics Elek-emlékkönyv* (1934), melyben a Szépművészeti Múzeum kiváló kutatóin, Petrovics közvetlen munkatársain kívül a külföldön élő Wilde János is közreadta egy tanulmányát. A *Rákóczi-emlékkönyvben* (1935) Huszár Lajos a korabeli érmekről, Kampis Antal Rákóczi arcképeiről értekezett. A *Domanovszky Sándor-emlékkönyv*ben (1937) a neves történészprofesszor művészettörténész tanítványai, Kampis Antal és Vayer Lajos publikálták legújabb kutatási eredményeiket. A hatalmas méretű *Szent István-emlékkönyv* három kötetében (1938) Gerevich Tibor a korszak egészének művészetét mutatta be, Huszár Lajos, Fettich Nándor, László Gyula pedig a szakterületüknek megfelelő részletkutatásaikról számoltak be. A *Mátyás király-emlékkönyv* (1940) tanulmányírói között ott találjuk Balogh Jolánt, Huszár Lajost, Horváth Henriket, Hoffmann Edithet és Végh Gyulát, akik a Mátyás-ábrázolások ikonográfiájától a Corvina-kötések művészeti vonatkozásaiig egy sor fontos művészettörténeti kérdést feldolgoztak. A *Gerevich Tibor-emlékkönyv* 1942-ben jelent meg, melyben a tanítványok professzoruk hatvanadik születésnapját ünnepelték egy-egy jelentős dolgozatukkal. A tanulmánykötet az ünnepelt munkásságának teljes bibliográfiáját is tartalmazza. Korszakunkban utolsóként jelent meg a *Lyka Károly-emlékkönyv* (1944) Petrovics Elek szerkesztésében, az ünnepelt hetvenötödik születésnapja alkalmából. A tisztelgők között írók, irodalomtörténészek és képzőművészek mellett felvonultak a művészettörténész szakma képviselői is, Meller Simontól Kállai Ernőig, Csatkai Endrétől Dobrovits Aladárig igen széles körben.

A korszak művészettörténetírásában nem lebecsülendő azoknak a kiadói kezdeményezéseknek, megmegújuló próbálkozásoknak a szerepe sem, melyek nyomán egy-egy hosszabb-rövidebb életű könyvsorozat napvilágot láthatott. 1921-ben indult Az *Ernst-Múzeum Művészkönyvei* című sorozat; valamennyi kötetét Lázár Béla írta. 1921-ben jelent meg a Csók István-, Iványi-Grünwald Béla-, Perlmutter Izsák-, Gyárfás Jenő-, Rudnay Gyula-, 1923-ban a Rippl-Rónai József- és a Vaszary János-monográfia. 1922-ben indult a Petrovics Elek szerkesztette *Művészeti Pantheon.* Ebben a sorozatban látott napvilágot Hekler Antal Pheidias-, Hoffmann Edith Barabás-, Lyka Károly Madarász- és Petrovics Ferenczy Károly-monográfiája. A Bálint Jenő szerkesztette *Magyar Művészeti Könyvtár* kis

füzetei 1927-ben jelentek meg, köztük Réti István Hollóssy, Bálint Jenő Vaszary, Rabinovszky Máriusz Daumier és Vámos Ferenc Lechner Ödön művészetét bemutató tanulmánya. A korszak legjelentősebb művészeti könyvsorozata az Oltványi Ártinger Imre szerkesztette *Ars Hungarica* sorozat volt. Kiváló szerzők a kortárs művészet legjavát mutatták be a külső formájukat tekintve is elegáns kötetekben. Genthon István Bernáth Aurél-monográfiájával indult a sorozat 1932-ben, majd Ártinger Imre Egry-, Fenyő Iván Szőnyi-, Tolnai Károly Ferenczy Noémi-, Farkas Zoltán Medgyessy-monográfiája következett. Ebben a sorozatban méltatták először önálló kötetben Derkovits művészetét is. (Ártinger Imre műve még 1934-ben, közvetlenül a művész halála után jelent meg.) A további kötetekben Kállai Ernő Czóbel, Nyilas-Kolb Jenő Farkas István, Körmendi András Kernstok Károly, Gombosi György Beck Ö. Fülöp művészetét méltatja. Fontos tudománynépszerűsítő feladatokat vállalt magára az Officina kiadó *Ars Mundi* sorozata. Az egyes köteteket — melyek igen széles körű tematikát fogtak át — a szakma ifjabb generációjához tartozó szerzők írták (Ferdinandy Mihály: Giotto, 1941; Bíró József: Európa festészete, 1941; Csabai István: Az impresszionizmus kora, 1942; Tóth Ervin: A japán fametszet, 1942; Dercsényi Dezső: A mozaik, 1943; Dobrovits Aladár: Egyiptom festészete, 1944). A sorozat a felszabadulás után is folytatódott, sőt egy-egy korábbi kötetét újranyomtatták.

Sem a korábban felsorolt tudományos műhelyek, sem a kiadók kezdeményezésére nem jött létre olyan nagyszabású tudományos szintéziskísérlet — akár a magyar, akár az egyetemes művészet történetének feldolgozásában —, mint amilyen a Magyarság néprajza négy hatalmas kötete, vagy a hétkötetes Hóman—Szegfű: Magyar történet. Ezekhez a sorozatokhoz csupán a Domanovszky Sándor szerkesztette *Magyar művelődéstörténet* öt kötete hasonlítható, melyben a művészettörténeti fejezeteket a korszakok legkiválóbb szakértői írták (Kampis Antal, Balogh Jolán, Pigler Andor, Petrovics Elek és Lyka Károly). Talán valami ilyenné válhatott volna — ha a háború kitörése és az anyagi nehézségek meg nem akadályozzák kibontakozását — a Gerevich Tibor szerkesztette *Magyarország művészeti emlékei* című sorozat. Ennek keretében jelent meg Gerevich legjelentősebb, legmaradandóbb műve, a Magyarország románkori emlékei, Horváth Henrik Budapest művészeti emlékei és Rados Jenő Magyar kastélyok című munkája 1938—1939-ben.

2. MŰKRITIKA

HÍRLAPOK, FOLYÓIRATOK

A világháború utolsó éveinek gazdasági nehézségei, a forradalmak nyomán bekövetkezett átalakulások, a Tanácsköztársaság bukását követő ellenforradalmi terror és a trianoni béke területi konzekvenciái jelentős mértékben átformálták a háború előtti korszak liberális-polgári sajtóviszonyait. Sok hírlap, folyóirat megszűnt, számos baloldali-radikális újságíró emigrációba kényszerült, olyan — az újságírás szempontjából is igen fontos — kulturális centrumok szakadtak el az országtól, mint Kassa, Nagyvárad, Kolozsvár.

A legnagyobb budapesti napilapok közül azonban több túlélte a viharos időket. Ezek hagyományaikhoz híven, rendszeresen foglalkoztak a képzőművészet kérdéseivel. Többnyire ugyan csak néhány soros tudósításokat közöltek egy-egy kiállításról, emlékműpályázatról, szoborleleplezésről, de időnként nagyobb, tárca méretű tanulmányoknak is helyt adtak, ha jelentősebb országos kiállításról, elismert művész életművét bemutató tárlatról, nevezetes évfordulóról volt szó. A lapok többségénél jól képzett, tekintélyes újságíró vagy — külső munkatársként — a művészeti szakterület egy-egy jeles képviselője látta el a kritikusi teendőket. Így például a *Pesti Napló*nál hosszú évtizedekig Kárpáti Aurél írta a képzőművészeti cikkeket, az *Újság* című lap kritikusa Elek Artúr volt, a *Magyarország*ban Mihályfi Ernő írt művészeti tárgyú riportokat, rövid tudósításokat. Bálint György a Pesti Naplónak, a Magyarországnak és *Az Est*nek is dolgozott. A német nyelvű *Pester Lloyd* kritikusa Gerő Ödön, Rabinovzsky Máriusz,

utóbb Kállai Ernő volt. Az egyetlen baloldali napilapnál, a szociáldemokrata *Népszavá*nál a húszas évek elején Bálint Aladár, majd Iván Ede, Szélpál Árpád, Háy Károly László, a nagyvenes években pedig Dési Huber István és Szerdahelyi Sándor írt képzőművészeti cikkeket. A konzervatív *Budapesti Hírlap* kritikusa Ybl Ervin volt, a *Pesti Hírlapé* Kézdi-Kovács László, majd Márkus László. De alkalomadtán a szakma más kiválóságai is tollat ragadtak, így Gerevich Tibor *(Nemzeti Újság)*, Lyka Károly (Pesti Hírlap), Réti István (Az Est), Oltványi Ártinger Imre *(Magyar Nemzet)* is írt napilapcikkeket.

A kulturális jellegű hetilapok közül említésre méltó az *Új Idők;* vezető kritikusa korszakunkban is Lyka Károly volt, a harmincas években azonban Kállai Ernő írásai is megjelentek benne. Az *Élet* című katolikus hetilap kritikusa Jajczay János volt, majd a harmincas évek végétől Vayer Lajos. A *Tükör* című képeslapban Péter András, Kopp Jenő, Nádai Pál, Farkas Zoltán, Komor András és Zádor Anna írt kritikákat.

A legjelentősebb irodalmi folyóiratok is helyt adtak képzőművészeti tárgyú írásoknak. Így az 1941-ig megjelent *Nyugat*ban előbb Bálint Aladár, Elek Artúr, Hevesy Iván, Rabinovszky Máriusz írta a kiállítási beszámolókat, képzőművészeti cikkeket, a harmincas évektől kezdve pedig Farkas Zoltán. Ő volt a Nyugat utódának, a *Magyar Csillag*nak a képzőművészeti kritikusa is. Két igen fontos vita említendő. A Nyugatban 1932-ben Vita az izmusokról és az új művészetekről címen zajlott egy eszmecsere. A bevezető előadást Péter András tartotta, Glatz Oszkár, Nagy Endre, Pátzay Pál, Farkas Zoltán, Berény Róbert és Kassák Lajos szólt hozzá. 1942-ben pedig Kállai Ernő írt a Magyar Csillagban egy igen élénk visszhangot kiváltó cikket Őszinte beszámoló egy beszélgetésről címen, ahol Szalay Lajossal beszélgetve, az új generáció, a Bernáth—Pátzay-kör után fellépő fiatalok problémái kerültek terítékre. A Nyugat ellensúlyozására létrehozott konzervatívabb szellemű *Napkelet* (1923—1940) című folyóirat kritikusa a húszas években Farkas Zoltán volt, majd Genthon István írta a havonta megjelenő — kiállításokról, kiadványokról beszámoló — képzőművészeti szemlét.

Az avantgarde irodalmi és művészeti irányzatok legjelentősebb folyóirata, a Kassák Lajos szerkesztette *Ma* (1916—1925) emigrációba kényszerült. Bécsi megjelenése idején munkatársai közt — a népes nemzetközi gárdán kívül — ott találjuk Uitz Bélát, Kállai Ernőt és Kemény Alfrédot. Rövidebb életű, képzőművészeti szempontból kevésbé jelentős a bécsi emigráció két másik folyóirata, az *Egység* (1922—1924) — szerkesztette Komját Aladár és Uitz Béla —, és az *Akasztott ember* (1922—1923, szerkesztette Barta Sándor), bár mindekettőben találhatunk fontos Kállai Ernő-írásokat is. A magyarországi folyóiratok közül a *Magyar Írás* volt legközelebb az avantgarde irányzatokhoz. Az 1921—1927-ig megjelent, Raith Tivadar szerkesztette lapban Bor Pál, Genthon István, Hevesy Iván, Kállai Ernő, Rabinovszky Máriusz, Bortnyik Sándor és Uitz Béla írta a képzőművészeti cikkeket. Sok akkor indult, fiatal, modern felfogásban dolgozó képzőművész munkáját reprodukálták, így Bor Pál, Csáky József, Derkovits Gyula, Egry József, Kmetty János és Szőnyi István alkotásait. Az emigrációból hazatért Kassák Lajos indította útjára a *Dokumentum* (1926—1927), majd a *Munka* (1928—1939) című folyóiratot. Mindkettőben nagy teret kaptak a modern képzőművészeti irányzatok, sőt e folyóiratok voltak a szociofotó törekvések legfőbb támogatói, megjelenési fórumai is. Kassák munkatársai között találjuk Bor Pált, Kállai Ernőt, Fischer Józsefet, Moholy-Nagy Lászlót.

A *100%* című marxista folyóiratban (1927—1930, szerkesztette Tamás Aladár) is jelentek meg képzőművészeti vonatkozású cikkek, elsősorban az új építészet kérdéseiről. Többségüket Molnár Farkas írta. A *Gondolat* (1936—1937, szerkesztette Vértes György) című marxista folyóiratban zajlott le a korszak egyik legfontosabb képzőművészeti vitája Kállai Ernő és Háy Károly László között, a Szocialista Képzőművészek Csoportja 1936-ban rendezett Újrealisták című kiállítása kapcsán. A szerzők kísérletet tettek arra, hogy meghatározzák a szocialista realizmus fogalmát, elhatárolva azt a naturalizmustól és az új tárgyiasságtól. Míg a hazai marxista folyóiratok igen rövid életűek voltak, a Kolozsvárott megjelent, Dienes László, majd Gaál Gábor szerkesztette *Korunk* (1926—1940) másfél évtizeden át rendszersen foglalkozott a szocialista és az avantgarde művészet kérdéseivel. A lap hasábjain egyaránt helyet kaptak a Magyarországon, az emigrációban és az ún. „utódállamokban" élő szerzők. Itt jelentek meg Moholy-Nagy László alapvető jelentőségű tanulmányai, melyek a festészet, a fotó és a film viszonyát, korszerű kapcsolódási lehetőségeit vizsgálták, és itt jutottak nyilvánossághoz a korszak legszínvonalasabb marxista szemléletű művészetelméleti tanulmányai, Dési Huber István írásai is.

A társadalomtudományi folyóiratok közül megemlítendő még a Szekfű Gyula szerkesztette *Magyar Szemle* (1927—1944), amely gyakran helyt adott Gerevich Tibor, Genthon István, Farkas Zoltán nagyobb terjedelmű művészeti írásainak. Az erősen konzervatív, akadémikus jellegű *Budapesti Szemlé*ben hosszú időn át Ybl Ervin számolt be a művészeti élet eseményeiről. A konzervatív katolikus *Magyar Kultúra* és a *Katolikus Szemle* című folyóiratokba Jajczay János írt. A polgári radikális *Századunk* folyóiratba Komor András, Rabinovszky Máriusz, Lesznai Anna, a *Szocializmus* című szociáldemokrata folyóiratba Háy Károly László, Bán Béla írt művészeti tárgyú cikkeket. A *Korunk Szava* és a *Jelenkor* munkatársai közé tartozott Kállai Ernő, *Az Ország Útja* című folyóiratba Bóka László, Pogány Ö. Gábor, Kállai Ernő írt a képzőművészetről, de Dési Huber István fontos írásai is megjelentek benne.

A képzőművészeti-építészeti szakfolyóiratokra rátérve elsőként azt kell megemlíteni, hogy az előző korszak reprezentatív folyóirata, a Lyka Károly szerkesztette Művészet 1918-ban, a világháború okozta gazdasági nehézségek következtében megszűnt, és a háború után sem indult újra. Hiányát többször megpróbálták pótolni, példáját egy sor folyóiratalapítási kísérlet szerette volna követni. Időrendben első volt *A Műbarát*, 1921-ben indult Elek Artúr szerkesztésében, kiváló szerzőgárdával (Petrovics Elek, Csányi Károly, Hoffmann Edith, Schoen Arnold, Pigler Andor). Az első évfolyam még igen szerény kivitelben, gyenge minőségű papíron, képek nélkül jelent meg, de széles körű tematikájával igyekezett a gyűjtők és művészetkedvelők körében olvasókat, támogatókat szerezni. Aukciókról, múzeumi gyűjteményekről és gyűjteménygyarapodásról, műtárgyhamisításról, metszetgyűjtésről, régi és közelmúlt művészetről egyaránt írtak. A második évfolyamtól már nagy formátumban, mélynyomó papíron, képekkel gazdagon illusztrálva jelent meg, nyíltan meghirdetve a szándékot: Lyka Károly Művészetének örökébe kívánnak lépni. Szerkesztőgárdája tovább bővült, több teret kaptak a kortárs művészeti törekvések: Elek Artúr Rudnayról, Kmetty Jánosról, Csorba Gézáról, Beck Ö. Fülöpről írt tanulmányt, Farkas Zoltán Vaszaryról, Nagy Balog Jánosról, Meller Simon Vedres Márkról. Sajnos, a lap 1923-ban megszűnt. 1923—24-ben jelent meg a tudományos folyóiratok között már ismertetett, Pogány Kálmán szerkesztette *Ars Una*. A kortárs művészettel foglalkozó lapok közt is számon kell tartanunk, hiszen a magas szintű esztétikai és történeti szakcikkek mellett aktuális kiállításokról, könyvekről, s Kállai Ernő közreműködése révén a legújabb művészeti kísérletekről is hírt adott. 1925-ben sikerült végre egy — külső megjelenését és tartalmát, sőt élettartamát tekintve is a Lyka Károly
37 Művészetéhez méltó — folyóiratot, a *Magyar Művészet*et elindítani. A Szinyei Merse Pál Társaság kiadványaként jelent meg, Majovszky Pál szerkesztette. Irányát, szellemét jól jellemzi, hogy Mányoki Ádám II. Rákóczi Ferenc-arcképének reprodukcióját közli első helyen Petrovics Elek tanulmányával, ezt követi Lyka Károly írása A nagybányaiak küldetése címen. (Ennek a gesztusnak a jelentőségét akkor értjük meg igazán, ha emlékeztetünk arra, hogy a konzervatív műcsarnoki művészek hivatalos lapja, a Képzőművészet Karlovszky Bertalan Horthy Miklósról készített festményét és Zala György Tisza Kálmán-szoborportréját reprodukálta első számában, beköszöntőként.) A Magyar Művészetnek mind a tematikája, mind a szerzőgárdája igen széles körű volt. Az országos múzeumok szakemberei éppúgy írtak bele tanulmányokat, ismeretterjesztő cikkeket, mint a kritikusok legjobbjai Lyka Károlytól és Gerő Ödöntől Ybl Ervinen, Elek Artúron, Felvinczi Takács Zoltánon át Genthon Istvánig, Rabinovszky Máriuszig, Kállai Ernőig. Régi és új, magyar és külföldi művészetről egyaránt írtak. Voltak tematikus számok is — egy-egy nemzet művészetét (svéd, lengyel, flamand stb.), majd egy-egy vidéki magyar várost (Sopron, Pécs, Székesfehérvár stb.) mutattak be. Rendszeresen írtak múzeumaink gyarapodásáról, sorra feldolgozták a legnagyobb magángyűjteményeket, hírt adtak a legfontosabb hazai és külföldi kiállításokról, a szakirodalom legújabb eredményeiről. Derkovitsról, Dési Huberről éppúgy megjelentek elismerő cikkek, mint a Szinyei Társaság derékhadát képező Bernáth—Egry—Szőnyi-kör tagjairól vagy akár a római ösztöndíjasok munkáiról. Ez utóbbit Gerevich Tibor írta. A festészeten, szobrászaton kívül a régi és kortárs építészet is helyet kapott benne. Rabinovszky Máriusz Moholy-Nagy László fotóit is bemutatta egy alkalommal. A szerkesztést 1935-ben Oltványi Ártinger Imre vette át. A lap 1938-ig jelent meg. A nyitottság, a következetesen alkalmazott színvonalbeli igényesség nagy szakmai tekintélyt, széles körű népszerűséget biztosított a folyóiratnak.

Az újabb festészeti törekvéseket, a fiatalabb művészgeneráció tagjait összefogó Képzőművészek Új Társasága 1926-ban indította meg önálló folyóiratát, *KUT* címen. Első számait Dénes Lajos 35
szerkesztette, majd az ötödik számtól Rózsa Miklós. Hangsúlyozottan csak kortárs művészettel, elsősorban a KUT-ban tömörült progresszív fiatalok munkásságával foglalkoztak. A cikkek zöme Kállai Ernőtől és Rabinovszky Máriusztól származik, kívülük Rózsa Miklós, Komor András, Bor Pál írásaival találkozunk, de Genthon István is közölt benne egy Nemes Lampérth-tanulmányt. A modern építészet szószólói — Ligeti Pál és Molnár Farkas — szintén helyet kaptak benne. A modern tipográfiájú, gazdagon illusztrált számokban a korszak legkiválóbb, maradandó értékű műalkotásainak reprodukciói dominálnak: Rippl-Rónai, Beck Ö. Fülöp, Vaszary János műveitől Medgyessyn, Ferenczy Bénin és Noémin keresztül Egry József és Derkovits Gyula alkotásaiig. Sajnos, a lap nagyon hamar — már 1927-ben — megszűnt. Rózsa Miklós 1930—1931-ben megkísérelte, hogy munkatársait összegyűjtve, *Új Szín* 34
címen felújítsa a progresszív törekvéseket támogató lapját; profilját a modern társművészetek — a fotó és film — irányába is kibővítette (Hevesy Iván és Gró Lajos voltak munkatársai). Néhány szám után azonban ez a folyóirat is megszűnt.

A konzervatív műcsarnoki művészek 1927-ben indították meg lapjukat *Képzőművészet* címen, 36
Gyöngyösi Nándor szerkesztésében. A lap hasábjain méltatott, ünnepelt művészek nagy része azóta a teljes — és megérdemelt — feledés homályába süllyedt, bár a cikkek közt találunk egy-egy Gerevich Tibor-, Gerő Ödön-, Felvinczi Takács Zoltán- vagy Kernstok-írást is. Az utolsó, 1935-ös évfolyamban pedig már jelentkezett az új művészeti író generáció Dombi József és Pogány Ö. Gábor személyében. Szintén 1927-ben indult és 1931-ig működött a Szilárd Vilmos szerkesztette *A Műgyűjtő* című lap. Hasábjain az ismert múzeumi szakemberek — Petrovics Elek, Végh Gyula, Layer Károly, Horváth Henrik, Csányi Károly, Hoffmann Edith — s a régi művészet kiváló értői — Éber László, Genthon István, Berkovits Ilona, Ybl Ervin — mellett Elek Artúr és Nádai Pál írtak ismeretterjesztő, népszerűsítő cikkeket a műgyűjtés, a műpártolás serkentése érdekében. A képzőművészeti folyóiratok közt egyedülálló vállalkozás volt Lehel Ferenc kísérlete. *Nemzeti Művészet — Lehel Ferenc naplójegyzetei* címen tizenkét, folyóiratszámhoz hasonló füzetet jelentetett meg 1934 és 1937 között, valamennyit teljes egészében maga írta. Monografikus tanulmányokat, kiállítási beszámolókat, vitacikkeket, könyvrecenziókat, nekrológokat és művészetfilozófiai eszmefuttatásokat egyaránt találunk hasábjain. A reprodukált művek többsége a korszak java művészeitől való, a néhány lapon megoldott filozófiai kérdések azonban — divatos tipológiai próbálkozások, „trialista metafizika", az esztétika és filozófia szinonim kategóriái stb. az amatőr elmélkedés színvonalán állnak. Ismeretterjesztő szándékkal, a közérthetőséget és közérdekűséget hangsúlyozva indították meg 1936-ban a *Művészet* című folyóiratot. Kende Béla szerkesztette, 1943-ig jelent meg. A szűkebb értelemben vett képzőművészeten kívül teret kívánt adni a rendszeres építészeti kritikának, sőt folyamatosan hírt kívánt adni az irodalom és zeneművészet eseményeiről is. A szerzők között a fiatalabb generáció tagjai is helyet kaptak: Pogány Ö. Gábor részt vállalt a szerkesztésben is. Koffán Károly, Radocsay Dénes, Nagy Zoltán és Antal Gábor cikkeket írt. A méltatott kiállítások és a reprodukált művek zöme azonban meglehetősen szűk körre — a Műterem és Műbarát kiállítóhelyiségekben szereplő —, a kortárs művészet másod-harmadvonalára korlátozódott. Hasonlóképpen elfogult és egyoldalú volt az 1940—1944 között megjelent *Szépművészet* című folyóirat is, melyet Gerevich Tibor irányítása mellett Mariay Ödön és Nagy Zoltán szerkesztett. A lap hivatása lett volna — a Magyar Művészet megszűnése után —, hogy a művészeti élet központi, reprezentatív orgánuma legyen, jellege azonban, minthogy a Magyar Művészet szerzői gárdája és az általuk képviselt művészetszemlélet erősen háttérbe szorult, egyre inkább egyoldalú lett. Lényegében a hivatalos művészet rangjára emelkedett római iskolás törekvések fórumává vált. A szerzők közt természetesen sok kiváló szakembert találunk (Ybl, Genthon, Kopp Jenő, Balogh Jolán, Entz Géza), Gerevich Tibor fiatalabb tanítványai közül is jó néhányat (Nagy Zoltán, Gerevivh László, Voit Pál, Dercsényi Dezső, Kádár Zoltán), ők azonban elsősorban a régi művészet kérdéseivel foglalkoztak. A kortárs magyar művészetről kialakuló képnél pótolhatatlan hiányt okozott Petrovics Elek, Kállai Ernő, Rabinovszky Máriusz, Elek Artúr és Oltványi Ártinger Imre távolmaradása.

A művészeti folyóiratok között voltak olyanok, amelyek egy-egy művészeti ág kérdéseire specializálódtak. Még a múlt század végén indult és folyamatosan 1944-ig jelent meg a *Magyar*

Iparművészet. Szerkesztője Györgyi Kálmán, majd Szablya-Frischauf Ferenc volt. Szerzői gárdája azonos volt a már ismeretetett, nagyobb képzőművészeti lapokéval, tematikájában azonban nagyobb teret kapott az iparművészet, elsősorban a belsőépítészet, a lakberendezés és a reklámgrafika. Még speciálisabb volt a *Magyar Grafika* (1920—1932) című folyóirat témaköre. Elsősorban a tipográfia, a plakát, a reklám és az alkalmazott grafika kérdéseivel foglalkoztak; az ismertebb művészeti írók közül Bálint Aladár, Nádai Pál és Rabinovszky Máriusz cikkei találhatók meg a lapban.

Az építészeti szakfolyóiratok közül meg kell említeni az 1867-ben alapított és 1944-ig folyamatosan megjelenő *A Magyar Mérnök- és Építész-Egylet Közlönyét.* Vaskos köteteiben a szűkebb értelemben vett szakmai cikkek mellett helyet kaptak művészeti-művészettörténeti jellegű közlemények is az építészettörténet, a városrendezés vagy a kortárs építőművészet kérdéseinek köréből. Ugyancsak hosszú évtizedeken át (1914—1922; 1926—1932) működött az *Építő Ipar — Építő Művészet* című folyóirat. Szerkesztője az építészként is tevékenykedő Fábián Gáspár volt. A lap a konzervatív, eklektikus-historizáló építészek szemléletét képviselte, s gyakran harcos vitákba bonyolódott a modern építészet képviselőivel. A legprogresszívebb építészeti irányok fóruma a *Tér és Forma* című folyóirat volt. 1926—1927-ben a Vállalkozók Lapja mellékleteként indult Komor János szerkesztésében, majd 1928-ban önálló folyóirattá alakult Bierbauer Virgil szerkesztése alatt. Modern tipográfiával, gazdag illusztrációs anyaggal jelent meg, munkatársai közt ott voltak az új építészet legnevesebb alkotói és teoretikusai egyaránt: Ligeti Pál, Molnár Farkas, Forgó Pál, Kozma Lajos, Fischer József, Major Máté, Molnár József, Padányi Gulyás Jenő, Kós Károly, Árkay Bertalan, Granasztói Pál, illetve Háy Gyula — aki ekkor építészeti cikkeket is írt —, Nádai Pál, Kállai Ernő. A lap helyt adott a modern képzőművészeti törekvéseknek is, sőt amikor a negyvenes években sem a KUT-nak, sem a Szinyei Társaságnak nem volt önálló folyóirata, a progresszív képzőművészek elsősorban a Tér és Formában jutottak nyilvánossághoz. A Tér és Forma szemléletéhez közel állt az 1933—1935-ben megjelent *Építőmunka* (szerkesztette Zeitler Sándor). Szerzői is csaknem azonosak voltak, bár a pártfogolt képzőművészek inkább a római iskolások köréből kerültek ki. A római iskolás építészeti felfogáshoz a legközelebb a *Magyar Építőművészet* című — egyébként hosszú évtizedeken át működő — folyóirat negyvenes évekbeli évfolyamai kerültek (szerkesztette Irsy László). Tematikus számai közt modern egyházművészettel foglalkozót éppúgy találunk, mint olyat, amely a városrendezés, az ipari vásárok kiállítási épületeinek vagy a korszerű sportlétesítmények témáját dolgozta fel. A modern építészet megújulásában a népi-nemzeti hagyományokat fokozottabban előtérbe állítani kívánó törekvések orgánuma volt a negyvenes években az *Építészet* című folyóirat (1941—1944, szerkesztette Padányi Gulyás Jenő). Ennek mellékleteként jelent meg Fülep Lajos építészetelméleti tanulmánya, a Célszerűség és művészet az építészetben.

A KORSZAK JELENTŐSEBB MŰKRITIKUSAI

A viszonylag liberális sajtóviszonyok lehetővé tették, hogy a kritikusi vélemények széles skálája alakuljon ki s találjon fórumot. Ahogy a művészeti életben a konzervatív műcsarnoki művészettől a római iskolás törekvéseken, a Szinyei Társaság és a KUT tagjain át a szocialista és avantgarde törekvésekig többé-kevésbé valammenyi irányzat nyilvánossághoz jutott, ugyanígy az őket támogató-értelmező-magyarázó vagy bíráló-támadó kritikai megnyilvánulások is helyet kaptak. A szocialista irányzatú, marxista szemléletű írások egy része persze csak az emigráns sajtóban vagy a szomszédos országok magyar nyelvű lapjaiban láthatott napvilágot. A kritikák, illetve a kritikusok nagy többsége azonban — a szemléletüknek megfelelő művészeti törekvések valóságos súlyát, szerepét meghaladóan — a liberális polgári művészetszemléletet tükrözte. A konzervatív műcsarnoki művészetnek — noha igen erősek voltak kultúrpolitikai és gazdasági pozíciói — nem volt igazán jelentős, színvonalas kritikusi gárdája. Az avantgarde szellemű törekvéseknek viszont jelentősebbek voltak a kritikusai, mint maga a művészeti produkció.

Egyértelműen a hagyományos akadémikus szemléletet képviselte, a műcsarnoki művészetet támogatta például a Pesti Hírlap kritikusa, Kézdi-Kovács László vagy a Képzőművészet szerkesztője, Gyöngyösi Nándor. Írásaik színvonala azonban nem indokolja, hogy részletesen foglalkozzunk velük.

Az általuk nagyra becsült művészetet ma már számon sem tartjuk, a progresszív művészettel szemben felvonultatott érveik pedig elavultak.

Alaposabban szemügyre kell azonban vennünk a római iskola legfőbb támogatójának és kultúrpolitikusának, *Gerevich Tibor*nak a tevékenységét. Gerevich kritikusi munkássága — a cikkek számát tekintve — nem túlságosan nagy, de ennek a néhány bírálatnak és programadó cikknek, melyek egyébként 1920—1944-ig híven végigkísérik az egész korszakot, az ad jelentőséget, hogy írójuk több fontos hivatalos funkciót töltött be. Szemlélete, céljai nem változtak az eltelt 25 év alatt, programjának főbb elemei, melyek már a húszas évek elején írt cikkeiben is megtalálhatók, a következők voltak: keresztény-nemzeti megújulás, korszerű egyházművészet, olasz orientáció. „A legelfogulatlanabb szem is megállapíthatja, hogy Magyarországon keresztény és nemzeti felbuzdulás van. Új korszellemünknek ez két legfőbb jellemzője. E reneszánsz megnyilatkozik politikában, társadalmi életben, irodalomban; művészete még nincs ..." — írta 1920-ban, feladatának tekintve azt, hogy az új képzőművészet létrejöttét elősegítse. A megújulás legfőbb biztosítékának a korszerű egyházművészet megteremtését tartotta. A korszerűséget természetesen egészen sajátosan értelmezte. Élesen bírálta mindazt, ami a modern képzőművészet legjavához tartozott: „materialista korszak volt ez, ... a formátlant, sőt a csúnyát kereste ..." — írta sommásan az ellenforradalmat megelőző évtizedekről. Már az impresszionizmust is elvetette, amely szerinte „nem válhatott a nemzeti lélek tolmácsává, mert a belső kifejezését, a tartalmat programszerűen mellőzte". Nem volt jobb véleménye természetesen az impresszionizmus után következő irányokról sem. Alig van cikke, amelyből hiányozna éles kifakadása a „párizsi iskola" ellen, melynek anarchikus, amorális, nemzetietlen szellemét az ott összegyűlt idegeneknek, a „művészi hagyományokkal és művészi kultúrával alig bíró fajok és nemzetek fiai"-nak rovására írta. Hasonlóképpen elítélte a weimari korszak „ízlésbeli anarchiában sinylődő Németország"-át és a Tanácsköztársaságig terjedő korszak magyarországi progresszív mozgalmait is. Nemcsak az impresszionizmust követő művészeket, az impresszionizmust propagáló, azt hovatovább a hivatalos művészet rangjára emelő kritikusokat támadta, hanem az egész generációt, a szabadkőműves összeesküvést szövő, „kozmopolita radikálisok torzónak maradt keverék generációjá"-t. A képzőművészet szűkebb területén név szerint is megemlítette, kiket utasít el, kik mellett emel szót: „Budapest bevette és tömjénezte Rippl-Rónai irkarajzait és a Nyolcakat csakúgy, mint Szép Ernőt és Szomoryt, s fölényesen megmosolyogta Benczúrt és Szabolcskát. Munkácsy már »teátrális« és »bitumos« volt. Hódolt Gaugain tahiti paralizisének és hidegen ment el Puvis de Chavannes mellett." De támadta a „fény zsonglőr Manet"-t, Chagallt, Noldét, Archipenkót, a „falusi ködmöntől és pruszliktól kölcsönző Lechner-féle építészet"-et, megvédelmezte viszont László Fülöpöt, „a kiváló arcképfestőt", s a legkiválóbb elődök között emlegette az eklektika harmadik vonalába tartozó Roskovits Ignácot és Vastagh Györgyöt. Ez a névsor jól jellemzi, mit értett Gerevich a korszerűségen. Stiláris eszményét — fontolva haladó konzervativizmusának szellemében — normatíve is megfogalmazta: „Ne másoljuk a múltat, de tanuljunk belőle... Az egyszerű hívőket nem szabad oly művészi problémákkal feszélyezni, melyeket nem ért. Ne legyen a templom elvont s hatásában ki nem próbált művészeti problémák kísérleti állomása."

A világháború és a forradalmak korszakát válságként átélő Gerevich a művészeti és a társadalmi anarchiából, a káoszból csak egy kivezető utat látott, csak egy megoldást tartott követésre méltónak: az olasz példát, a novencento névvel jelölt művészeti irányt. Igen jó szemmel már 1920-ban felfigyelt rá, hogy „az olasz művészetben új klasszicizmus alakul ki", s ez alternativánként kínálkozik a nemzetietlen, anarchisztikus, tartalmat tagadó modern irányzattal szemben. A magyar művészet megújulását is csak olasz földön, az olasz példa közvetlen hatása alatt tudta elképzelni. Gyakorlati kultúrpolitikai, művészetszervező tevékenységében arra törekedett, hogy létrehozzon egy ilyen olasz orientációjú művészeti mozgalmat, és kitartó munkával meg is teremtette ennek szervezeti, oktatási feltételeit. Létrejött a Római Magyar Akadémia és a római ösztöndíjak intézménye. Hamarosan felnőtt, kinevelődött az ideáljainak megfelelő művésznemzedék, az ún. római iskola; ennek útját tekintélyével, befolyásával és kritikusi tollával is egyengette. Eszményeinek legteljesebb megvalósulását Aba-Novák Vilmos művészetében találta meg. Nagy elégtétellel üdvözölte benne azt a művészt, aki egyszerre modern és magyar, formaújító és vallásos, s akit a „külföldi kritika egyhangúlag elismert" és az „új európai

festészet legnagyobbjai közé" sorolt. Pártfogoltjain kívül más művészekről alig írt, értékrendje rendkívül szubjektív és egyoldalú volt, ítéletei sokszor teljesen megalapozatlanok, elhibázottak. Hol Munkácsyt mérte Rembrandthoz, Michelangelóhoz, hol Aba-Novákban látta Leonardo szellemének újraébredését, és még Szörédi Ilona gyengécske szentképeit is a felvidéki szárnyasoltárokhoz és az olasz trecento képeihez hasonlította. Gerevich Tibor végig kitartott kritikai és kultúrpolitikai elvei mellett, még 1944-ben sem talált aktuálisabb feladatot, mint hogy a nacionalista túlzások ellen küzdő progresszív kritikusokkal — Fülep Lajossal, Rabinovszky Máriusszal, Farkas Zoltánnal, Illyés Gyulával — szemben megvédelmezze Munkácsy, Zichy, Benczúr és László Fülöp „nagyságát" és „magyarságát". Kritikusi munkásságát a háború elvesztése, a felszabadulás szakította meg, illetve zárta le véglegesen, elutasítva azt a Horthy-korszak egész kultúrpolitikájával együtt.

Gerevich szemléletéhez igen közel állt *Jajczay János*é, aki szintén minden nyugatias és nemzetietlen irányzattal szemben a római iskolások programjában látta a magyar művészet kibontakozási lehetőségét. A római iskola, illetve a korszerű egyházművészeti törekvések támogatói közé tartozott még *Nagy Zoltán, Molnár Ernő* és *Rónay Kázmér* is.

A korszak kritikusainak nagy többsége nem tekinthető a hivatalos kultúrpolitika feltétlen hívének. A gazdasági, társadalmi körülmények — legalábbis az ellenforradalmi terror enyhültével — lehetővé tették, hogy a kultuszkormányzatétól eltérő vagy azzal nyíltan szembeszálló vélemények is megjelenjenek. Ily módon a polgári szemléletű, progresszív jellegű álláspontok viszonylag széles skálája alakulhatott ki. A liberális kritikusi magatartás klasszikus képviselője *Lyka Károly* volt. Az Új Időkben, a Magyar Művészetben és napilapokban is rendszeresen publikált esszéket, bírálatokat, szelíd türelemmel nevelte a közönséget a jó művészet szeretetére, megértésére. A nagybányaiak küldetése című írásában 1925-ben jogos büszkeséggel tekintett az eredményekre: „Műveiket seki sem tekinti többé messze földről idesodort vándor köveknek, hanem nemzeti képtárunk szerves tartozékának." Művészetszemléletének alapjait továbbra is a nagybányai festészet tanulságai képezték: „... a bányai festők fellépésének művészettörténeti jelentősége bizonyára abban csúcsosodik ki, hogy egy rendszer helyett a magyar természetet, a magyar életet választották igazi forrásul. Ebből alakították ki új színharmóniájukat, e tájak architektúrája irányította képeik felépítését. Éppen »naturalizmusuk«, amelynek nem voltak előre készített stilisztikai szabályai, tette lehetővé, hogy az odakerült tehetségek mindegyike a maga lelkülete szerint alakíthassa ki egyéni stílusát. Ezzel művészetünk sokrétűvé, gazdaggá, frissé, lírai közvetlenségűvé vált. ... el tudták fogadtatni a közvéleménnyel azt az elvet, hogy a művészetben nem a rendszer, nem az irány a fontos, hanem a tehetség és a művészi erkölcs." Ezzel a nagybányai tanulságokon alapuló szemlélettel vizsgálta a kortársak eredményeit is, s nemcsak a Szinyei Társaság tagjainak művészetét tudta így méltányolni — Derkovits, Dési Huber festészete is befért még a művészet általa megvont határai közé. Elismerését csupán az avantgarde művészet merészebb megnyilvánulásaitól tagadta meg. Kassák Lajos és Moholy-Nagy László Új művészek könyve című albumáról ezt írta: „Mindezek a dolgok kissé túlvisznek minket azokon a határokon, amelyeken belül művészetről beszélhetünk. ... Senkinek kedvét nem szegjük megjegyzéseinkkel s még látszatát is kerülni szeretnénk annak, hogy valamiképpen zavarni akarjuk világátalakító játékukban azokat, akiknek futurista, expresszionista, kubista, dadaista, aktivista s más, egyelőre még névtelen irányú képeit és szobrait ebben az albumban egyesítették a szerkesztők. Hisz ők sem zavarnak minket."

A liberális kritikusi magatartásnak másik jó példája *Bálint Aladár* (1881—1924). A Nyugatban és a Népszavában publikált rendszeresen, jóindulattal, elismeréssel írt a legfiatalabbakról — Kmettyről, Derkovitsról, Medgyessyről — éppúgy, mint az előző generáció akkor már nem élő nagyjairól, Csontváryról, Nagy Baloghról, Ferenczy Károlyról. Türelme, tapintata bizonyítékaként érdemes felidézni egy elítélő bírálatát. 1922-ben így írt a Nyugatban a KÉVE kiállításáról: „E jószándékú, jóízlésű emberek immár tizenharmadszor lépnek közönség elé. ... Szándékaik tisztasága kétségtelen, azonban a társaságban egyesült művészek csökönyös mozdulatlanságban ismétlik önmagukat. ... Kispolgárias meghittségben sorakoznak egymás mellé a képek, szobrok, grafikai művek. E meghittség melege tagadhatatlanul kellemessé teszi a kiállítást, az artisztikus elrendezés felfokozza a műtárgyak eredendő értékeit és e robbanásos nyugtalan világ zivatarából talán jól esne idemenekülni, e barátságos, kedves képek közé és fel is üdülnénk, ha nem hoztuk volna magunkkal a világ nyugtalanságát, ha idegeinkben

nem rezegne tovább egy megváltozott élet hullámverése, nagyobb, egyetemesebb szépségek nosztalgiája."

Íróként, irodalmi kritikusként a Nyugat nagy nemzedékéhez tartozott *Elek Artúr* (1876—1944). Nagy műveltségével, tájékozottságával kiváló kritikusi érzék párosult, bár a progresszívek és fiatalok támogatása mellett liberális felfogásába az is belefért, hogy a ma már erősen konzervatívnak érzett korabeli, főleg német és olasz, hagyományos szellemben dolgozó művészek kvalitásosabb alkotásait is méltassa, nagyra tartsa. Kritikusi módszerét — amely sokban rokon a többi liberális polgári kritikuséval — jól jellemzik azok a sorok, melyeket a fiatal Szőnyi István rézkarcaival kapcsolatban írt 1925-ben: „A művészet körében ugyanis minden az egyéniségen fordul meg. A kor stílusa is a kor művészegyéniségeinek ismertetőjeleiből adódik össze. A tanuló vagy kezdő művész számára — ha még oly önálló egyéniség érlelődik is benne — nincsen más út, mint a természetnek közvetlen, vagy más művész alkotásain keresztül való tanulmányozása. Mindenképpen elkerülhetetlen, hogy az előtte élt művészek tanulságait magáévá ne igyekezzék tenni. De a példák és mintaképek hatását kitapogatni a fiatal művész alkotásain csak azért érdemes, hogy megítélhessük: minden átvétel és magábahasonítás ellenére, miben különbözik példáitól a fiatal művész alakuló egyénisége. A példák és hatások szembeállítása csak arra való lehet, hogy könnyebben felismerhetővé tegye látásunk és ítéletünk számára azt, ami a művészettel való foglalkozásban voltaképpen lényeges: az újat, amit minden igazi egyéniség föltűnése jelent." Hasonlóképpen kissé konzervatívabb felfogást képviselt *Ybl Ervin.* Ez publikálási fórumaival, a Budapesti Hírlap és a Budapesti Szemle jellegével is összhangban volt, bár még ő is méltányolni tudta Derkovits festőiségét, politikai kifogásai, fenntartásai ellenére is.

Műkritikusi tevékenységét tekintve egyértelműen a liberális polgári szemlélet képviselői közé sorolandó *Genthon István,* noha Gerevich Tibor tanítványa és közvetlen munkatársa volt. Szoros baráti kapcsolata a Bernáth—Egry—Ferenczy Béni—Szőnyi—Pátzay nevével jelezhető művészkörrel szemléletét is erősen meghatározta. Őszinte meggyőződéssel támogatta KUT-ban és a Szinyei Társaságban tömörült művészeket, akik valamilyen mértékig vállalták a természetelvűséget, a nagybányai hagyományokat. Az avantgarde művészet megnyilvánulásait, szokatlan kísérleteit azonban élesen elutasította. „A KUT ötödik kiállítása tölti meg a Nemzeti Szalon termeit. ... Ez a társaság, amely a legmodernebb törekvésű művészeinket fogja össze, ezúttal is szép és érdemes anyagot mutat be a közönségnek. Előljáróban említeni szeretnénk azt, hogy ami a gerincét alkotó művészcsoportot illeti (Aba-Novák, Bernáth, Derkovits, Egry, Kmetty, Márffy, Pátzay és Szőnyi), régen túljutott a kísérletezésen s olyan értéket reprezentál, amelynek gyökerei mélyen belenyúlnak a magyar humuszba. Annál elszomorítóbb, hogy alig akad KUT-kiállítás, amelyen oda nem tartozó, bántó és kellemetlen jelenségek ne zavarnák meg az anyag egységes komolyságát s ne diszkreditálnák azt. A múlt kiállításon Kassák Lajos értelmetlen papírkivágásai ütötték meg ezt a cseppet sem kívánatos hangot (Kassák két képarchitektúrája ezúttal is szerepel), a mostanin egy Kepes György nevű fiatalember ragasztgat fényképdarabkákat a vásznára. Elmúltak már hálisten az idők, mikor ezek a kisded játékok kiállításképesek voltak, elmúltak mint a rossz álom, mint a szecessió, még a spekulatív német piktúra is lerázta magáról emléküket" — írta 1930-ban a KUT-kiállításáról. S hogy itt csupán ízlésének, művészetszemléletének határairól van szó, nem pedig politikai elfogultságról, azt az is bizonyítja, hogy ugyanakkor igen nagy megértéssel, szimpátiával méltatta Mészáros László és Derkovits Gyula művészetét. Mészárosról ezt írta 1931-ben: „A kiállítás kiemelkedő alkotása Mészáros László *Tékozló fiú* című szobra. Mészáros egyike a legnagyobb reményekre jogosító fiatal szobrászainknak. Ösztönös plasztikus, aki mondanivalóját a plasztikai hatás legmélyén fogja meg. A tékozló fiú ezerszer variált témáját szerencsésen fogalmazva újra, teljes kontaktust talál a nézővel. A világgá indult siheder lelki és testi szenvedését megkapóan ábrázolja. Az ideges, szikár szobor-alak tanácstalan testtartásával és felnyílt szájával szinte élni látszik. Szuggerálja a valóságot, bár megoldása minden ízében szobrászi." Derkovitsot pedig így méltatta 1932-ben: „A Tamás Galériában Derkovits Gyula állította ki legújabb termését. Derkovits kitűnő festő, kinek művészetét mindenkor a vallásos élményhez hasonló meggyőződés ihlette. Ezúttal az élet elesettjeit, a nincsteleneket keresi fel, az ő sorsukat ábrázolja. Ez az ábrázolás nem minden él nélküli, de kifejezése, mely raffinált színkultúrán s már-már dekadensnek nevezhető artisztikumon keresztül történik, a festő akarata ellenére elmossa a tendenciákat. Az egy

teremre való kép azt mutatja, hogy Derkovits ma is fejlődésben van s további munkássága elé nagy reményekkel tekinthetünk." Ebben a megközelítésben — minden jóindulat és elismerés ellenére — persze már benne van a polgári kritikának az a később általánossá vált törekvése, hogy Derkovits politikusságát elbagatellizálja, mondandójának élességét az artisztikumban feloldja. Genthon érdeklődésének középpontjában azonban természetesen a Bernáth—Szőnyi-kör művészete állt. Az általa pártfogolt nemzedék törekvéseinek lényegét abban látta, hogy „a művészetnek nem célja a látottak másolása". Bernáth Aurél festészetét így jellemezte: „A valóság helyére más világ költözik, hasonló formákkal, relációkkal és szinte példátlan intenzitással. Képei egészen hétköznapi témájúak, hotelszoba, kerti társaság, szerelmespár vagy sütkérező csoport jelenik meg azokon, de a látottak átlényegülnek egy másik, szinte festői valóságba, melyben mint álomképek élnek tovább. ... Mintha a legegyszerűbb tárgyaknak is mély és titkos értelme lenne."

Ez a szemléletmód és művészetfelfogás sok vonatkozásban rokon azzal, amely *Oltványi Ártinger Imre* (1893—1963) tanulmányiban, kritikáiban is megnyilvánult, s amely a kör művész tagjainak — Bernáthnak, Szőnyinek, Pátzaynak — írásait is jellemezte. Ugyancsak sok szempontból rokon ezzel *Farkas Zoltán* (1880—1969) szemlélete is, aki elsősorban a Nyugatban és a Magyar Csillagban megjelentetett írásaival, rendszeres kritikai beszámolóival népszerűsítette a Bernáth—Szőnyi-kör művészetfelfogását. A legreprezentatívabbnak ő is Bernáth festészetét tartotta, de amit róla írt, az a művészetről alkotott általános véleményére is jellemző: „Bernáth mai művészetének középpontjában az ember áll. Az az ember, akit a szeretet vezet és lelkesít, de annyi akadályba ütközik, hogy csak lelkébe zártan tud továbbélni és csak annak a második világnak tud örülni, melyet bástyaként épített maga köré. S ha ez az ember körülnéz a természet világában, ott is a sejtelmest és titokzatost keresi és ünnepli, mert csak ebben ismer a maga képére. A kristályos napfénynél jobban érdekli a borulás, a sötétség mélysége jobban vonzza, mint a mindent élesen kirajzoló nappal, mely mindent elmond, de kevesebbet árul el."

Kifejezetten baloldali szellemiségűnek tekinthető *Rabinovszky Máriusz* (1895—1953) kritikusi tevékenysége. Alapos művészettörténeti tanulmányok után a liberális szellemű Pester Lloyd és a Nyugat munkatársaként kezdte kritikusi pályafutását. A háborút és a forradalmakat követő átalakulást, megújulást sóvárgó korszakban ő is a kibontakozást kereste, éberen figyelte, mikor jelenik meg az új, a régiekhez mérhető egységes, nagy stílus. Türelemmel, jóindulattal kezelte a különféle művészeti törekvéseket, újításokat: „... nekünk Magyarországon pótolnivalónk van. Amit a Nyolcak és rokonaik megkezdtek, az túl korán fult a mozdulatlanság süllyesztőjébe. Pótolnunk kell bizonyos tévedéseket is. Nincs igazuk azoknak, akik egyes jelenségeket elintéznek azzal, hogy nyugaton ez már kijött a divatból. Nálunk még nem voltak divatban" — írta a KUT egyik kiállítása kapcsán. Az értékeket kereste mindenben, becsülte a tehetséget, a tudást, a jó színvonalat, felfigyelt minden igazán újra. Ízléséhez, szemléletéhez legközelebb a húszas évek leghaladóbb művészeti egyesülése, a KUT állott, törekvéseiket támogatta, bírálatával segítette, de nem zárkózott el a baloldalibb, szocialista szemléletű tendenciák megértésétől sem. Az elsők között volt, akik felismerték Derkovits, Dési Huber és Mészáros művészetének jelentőségét, újszerűségét: „örömmel láttuk Derkovits Gyula a lélek mélyéből előtörő, lázas élményekkel fűtött, meleg, ragyogó sötétszínű festményeit. Derkovits festészete szenvedélyes, fájdalmasan szomorú, fojtott, temperamentumot és szépséget áhitozó lélekből fakad" — írta 1927-ben. A jóindulat, a megértő szándék azonban nem kritikátlanságból eredt; az előbbi kiállításismertetésben például Molnár C. Pálról a következőket írta: „állandóan azon a bizonyos késél vékonyságú mesgyén mozog, amely a ragyogóan művészit a kápráztatóan giccsestől elválasztja." Rabinovszky Máriusz művészetírói tevékenysége igen sokoldalú volt, figyelme nem korlátozódott a kiállításokon látottakra. Azon kevesek közé tartozott, akiket a művészeti élet egésze érdekelt. Sokat foglalkozott a művészek szociális helyzetével, megélhetési gondjaival, a műkereskedelem viszonyaival, a művészeti oktatás, az akadémiák, a kiállítási lehetőségek és formák, a művészeti egyesületek kérdéseivel. A kritikák mellett népszerű, ismeretterjesztő történeti munkákat is írt. Szenvedélyes nevelő-felvilágosító hajlama nagyobb terjedelmű cikkeiből is kitűnik. Ha csak tehette, kiállításismertetéseit, művészportréit történeti elemzésekbe, körültekintő fejlődésrajzba ágyazta. Cikkeinek terjedelme gyakran nagyon szűkre szabott, de néhány mondatos jellemzései telitalálatok, ítéletei biztosak, maradandóak. Írásaiban nagyon nehéz lenne akár egyetlen súlyosabb tévedést, elhamarkodott ítéletet vagy valamiféle személyes indítékú

elfogultságot találni. A jó ízlés, a következetesség, a racionális érvelés, a morális pátosz, valamint az ízléstelenség és a dilettantizmus könyörtelen bírálata — ezek írásainak legfőbb jellemvonásai. Kritikusi munkásságát, sajnos, igen korán — már a harmincas évek közepén — elsorvasztották a fasizálódó közállapotok, ez irányú tevékenysége azonban a felszabadulás után újra kibontakozhatott.

A polgári kritika balszárnyán elhelyezkedő *Hevesy Iván,* a magyar avantgardizmus legjelesebb műhelyéből, a MA köréből indult. Igen élénk művészetíró tevékenységet fejtett ki a Tanácsköztársaság idején, feltétlen híve volt a forradalomnak, bizonyos volt abban, hogy az új, az eljövendő társadalomban mind a társadalmi, mind a művészeti problémák megoldódnak. „A kommunizmus társadalmától hatalmasabb és univerzálisabb tömegművészetet és tömegkultúrát várhatunk, minden eddiginél. Mert ebben az új kultúrában egy erős új hit, új vallás fog találkozni a felszabadult tömegek felszabadult erejével. ... Az új rend új vallása — nevezzük ezt most tudatos szocialista világszemléletnek — a tökéletes életet a földön mutatja meg, a földre ígéri, nem a földön túlra." Véleménye szerint az új művészet új stílust és új műfajokat fog keresni magának, ennek lehetőségei már a MA körében is kialakultak: „az új festészet monumentális, demonstratív és aktív, drámai erejű és egyszerűségű, csak ki kell mennie az utcára, hogy plakát legyen. ... Szerepe lesz: a tömegbe szuggerálni az új hitet, az új erkölcsöt, ... segíteni vérré válni az új embert, az új rendet." Ideáljának első megvalósulását a MA körül csoportosultak művészetében találta meg, legtöbbre Uitz Béla festészetét értékelte, de sokra tartotta Máttis Teutsch Jánost, érdeklődéssel figyelte Bortnyik Sándor és a többi fiatal fejlődését is. Elveit a Tanácsköztársaság bukása után sem adta fel. Írásai a MA bécsi emigrációja idején a Nyugatban jelentek meg, feltűnő azonban — szinte egyedülálló —, hogy továbbra is nyíltan kiállt mindkét forradalom mellett; szocialistának, a szükségszerűen eljövő új kommunista társadalom hívének vallotta magát. Művészi ideáljait, értékrendszerét töretlenül átmentette és bátran hirdette az ellenforradalom éveiben is, ugyanazokról írt, ugyanazokért küzdött, akikhez a forradalom idején csatlakozott.

Avantgarde környezete és szimpátiái ellenére kritikáinak stílusa, nyelve mindig mértéktartó maradt, sohasem mondott le a racionális érvelésről, kerülte a MA hasábjain elég gyakori, meghökkentő nyelvi-logikai furcsaságokat, célja a meggyőzés, az értelemre való hatás volt. Kortársainak művészeti törekvéseit a jövő társadalma és a jövő művészete felől közelítette meg, tagadta a művészet öncélúságát, gyűlölt mindent, ami a régi kultúra felbomlásaként jött létre, bírálta a dekadencia, az individualizmus, az anarchizmus megnyilvánulását, mert ezek — véleménye szerint — akadályai a kollektív szellemű etikus művészet kibontakozásának. Harcostársaival is szembefordult, ha úgy érezte, hogy azok hűtlenek lettek eredeti célkitűzéseikhez. „Amint a futurizmus is imitatív vagy hedonisztikus játékká züllött, úgy vált moráltalan és önmagáért való játékká az expresszionizmus is, a képarchitektúrában, amelynek »alkotói« amellett nem átalják műveiket kollektív megnyilvánulásoknak hazudni. Ez a játékos műgyerekeskedés nem elszigetelt és véletlen jelenség, a kultúra szenilitásának jele" — írta 1921-ben, a MA irányváltoztatásakor. Hevesy Iván műkritikáinak rendkívül nagy a forrásértékük. Hitelesen tanúskodnak arról, hogy a MA köré csoportosult művészek és művészeti írók a forradalmak idején a művészeti és a társadalmi megújulást mennyire egyszerre, egymástól elválaszthatatlanul képzelték el, s arról is, hogy a mozgalom egyik legjelentősebb kritikusa mennyire árnyaltan látta, milyen éles bírálattal szemlélte a körülötte kavargó törekvéseket, milyen távol állt tőle az a fajta relativizmus, amelyik az újdonság jegyében mindent nivellál, amelyik minden irányzatot, minden izmust világnézeti indítékaitól, erkölcsi felfogásától függetlenül egyformán értékesnek tart. Hevesy Iván a húszas évek végén — miután az újabb forradalomhoz, az új társadalom megszületéséhez fűzött remények meghiúsultak, és e csalódástól egyáltalán nem függetlenül az aktivista mozgalom is széthullott — felhagyott a képzőművészeti kritikák írásával. Néhány cikket még publikált a modern plakátról, amely talán hasonlított valamennyire korábbi elképzeléseihez, majd teljes energiával a film, később pedig a fotóművészet felé fordult, abban találva meg a kor adekvát művészi kifejező eszközét.

Kállai Ernő pályafutása elején szintén az avantgarde törekvések szószólója volt. A MA folyóiratban *177*
megjelent cikkei sorra ismertették a legújabb irányzatokat, a korabeli nemzetközi avantgarde legjelesebb képviselőit. A közvetlen előzményeket, a kubizmust és az expresszionizmust éles kritikával szemlélte: „Hogy ez az elméleti fejtegetésekben nagyon szellemesen hirdetett cél gyakorlatilag mennyire lehetetlen volt, abból is kitűnik, hogy a kubisták valójában nem mondtak le az illúzionista mintázásról. ... A

meghasonlott formai elemek halmozása végzetes zavart keltett. Az ábrázolt tárgyat valósággal ki kellett hámozni komplikált sík tagozataiból, ami iskolázott szemnek is csak töredékes eredményt nyújthatott." Az expresszionizmus „felelőtlen szubjektivizmusával", „önáltató romantikájával" szemben a konstruktivizmusban, Kassák, Bortnyik és Moholy-Nagy képarchitektúrájában látta a jövő művészetét. „A konstruktivizmus az egyéni és társadalmi élet teljességébe ágyazott kollektív művészet akar lenni, ma vagy a jövőben, de le akarja rázni magáról a lélektani keletkezés, az élő emberi tudatszervezetből való születés és függés kötelékeit. Objektív forma, tiszta szemlélet szeretne lenni, szemben az expresszionizmusnak csak kifejező szubjektivitásával." Hamarosan eljutott azonban arra a következtetésre, hogy „föl kell adnunk az izmusokba való elzárkózást". Érdeklődési köre egyre bővült, az Ars Unában már Czóbel és Márffy művészetét méltatta, majd hamarosan Tihanyi, Egry és Kozma Lajos alkotásaira is sor került. Bár sokáig — egészen 1935-ig — Németországban élt, szoros kapcsolatot tartott a hazai folyóiratokkal, rendszeresen publikált a Magyar Művészetben, majd annak megszűnte után a Pester Lloydban. Különösen Egry József, valamint az ifjabb generáció — Barcsay, Dési Huber, Vajda Lajos — művészetének elismertetéséért tett sokat. A Szalay Lajossal készített emlékezetes interjújában így nyilatkozott a fiatalokról: „... a magyar élet mélyén rejlő társadalmi feszültséget nem lehetett a végtelenségig elkendőzni. ... A fiataloknál, akikhez ebben az összefüggésben a mai harminc-negyven esztendősöket számitom, újból jele támadt a merészebb szárnyalású képzeletnek, a tömörebb plaszticitású, határozottabb ütemű formának. ... Boldog vagyok, ha olyan festői látomásokkal találkozom, melyek nem félnek a merészebb álmoktól, nem félnek attól, hogy korunk rettenetes ábrázatával, az indulatok alvilági démoniumával farkasszemet nézzenek, vagy a lét érzék fölötti rejtelmeit idézzék."

Ugyancsak az avantgarde törekvések ideológusaként és propagátoraként kezdte kritikusi pálya-
107 futását *Kassák Lajos*. Írásaiból részletes képet kapunk művészeti törekvéseinek céljáról, az aktivista mozgalom ideológiájáról. „Az igazi művészet egyben mindenkor emberi, világszemléleti állásfoglalást is jelentett, a konstruktív művészet, a szociális ember harcos állásfoglalása minden elmosódni, hasonulni akaró életjelenséggel és így a passzív és utánzó művészettel szemben is." „... a művész olyasvalaki, aki harcol, aki a rend és összetartozandóság törvényeiben önmagát, a konstruktív embert akarja kifejezni..." Művészetírói tevékenysége mellett természetesen igen nagy jelentősége volt folyóiratszervező-szerkesztő munkájának is, a Tett, a MA, a Dokumentum, majd a Munka megteremtésének. Emigrációból való hazatérése után azonban nemcsak saját lapjaiban publikált, írásai a Nyugatban, később a Hid című folyóiratban is megjelentek. Szemlélete toleránsabbá vált, érdeklődési köre kiszélesedett. 1942-ben írt tanulmánysorozatában (Vallomás 15 művészről) már sorra veszi a hazai művészek derékhadának, a középgenerációnak képviselőit Kmetty Jánostól és Bernáth Auréltól Fischer Józsefig és Schubert Ernőig.

A munkásmozgalommal több-kevesebb kapcsolatot tartó, a marxizmus szemléletét alkalmazó kritikusok sorában kiemelkedő hely illeti meg *Bálint György*öt (1906—1943). Nem volt ugyan művészettörténeti végzettsége, nem művészettörténészként nyúlt a műalkotásokhoz. Az ő szemében a művek nem stilusirányokat vagy művészeti problémák megoldási lehetőségeit reprezentálták, hanem aktuális emberi érzéseket, életszituációkat, szellemi attitüdöket, erkölcsi magatartásformákat fejeztek ki. A képzőművészet megnyilvánulásait is úgy tekintette, mint a mindennapi élet vagy az embert körülvevő természet jelenségeit: minden apróság — sokszor első látásra teljesen érdektelennek tűnő semmiség — aktuális jelentést, fontos üzenetet rejtegetett számára. „Minden jellemző valamire, minden kifejez valamit. A legapróbb mozzanat is tünet, vagy ha úgy tetszik, bűnjel." Szemléletének illusztrálásaként elég, ha itt csak legismertebb írásaira, A tintahal, az Eső, a Jégtáblák, a Sirályok, a Régi bútorok című kis remekművekre utalunk. A képzőművészet alkotásaiban is ezt az üzenetet kereste. Így közelítette meg például Csontváry festészetét, akinek szuggesztív képeiről ezt írta: „Ontotta az őrjöngő domboldalakat, a gyilkos fákat és a szorongó öblöket", de ilymódon interpretálta Derkovits *Utolsó vacsora* című alkotását is: „Az asztalt munkások ülték körül. Mély, keserű szomorúság áradt ebből a festményből, az alakok olyanok voltak, mint egy levert felkelés megalázott hősei." Ezt a sajátosan értelmezett szimbolikus jelentést kérte számon kortársaitól is, akik „egyre növekvő lírával és légiességgel" fordultak el a riasztó valóságtól: „micsoda óriási alkotó lehetőségek tárulnának fel, ha a festők ezzel a magasrendű

lirizmussal, ezzel az elmélyült pszichológiával ismét szembe tudnának és mernének nézni a mai élet anyagi valóságával." Sohasem mondott le arról, hogy a képzőművészet is részt vállaljon a társadalmi harcokban, bírálata azonban mindig megértő és jóindulatú volt, írásaiban nyomát sem találjuk a szektás elfogultságnak, türelmetlenségnek. A polgári kultúra maradandó humánus értékeit éppúgy értette és megbecsülte, mint Derkovits nagyságát vagy az ifjabb generáció bontakozó szocialista művészetének első próbálkozásait: „... túlnyomó része egészen fiatal, most induló ember, azt a termékeny és nagyjelentőségű utat követik, melyet Derkovits Gyula zsenije jelölt ki. Az elhunyt nagy festő két kiállított remekműve mintegy szimbolikusan is jelzi, hogy ezek a művészek az ő szellemében kívánnak dolgozni, a maguk egyéni nyelvén" — írta az újrealisták 1936-os kiállításáról. Szükségképpen szembekerült az avantgardizmus problémáival is, amely a harmincas években rendkívüli módon foglalkoztatta a baloldali és szocialista képzőművészeket. Véleménye nagyon közel állt Dési Huber Istvánéhoz, mindketten „szükséges" fokozatnak, átmenetnek, iskolának tekintették az izmusokat, olyan kísérletnek, amelyben létrejött az új, harmonikus művészet gazdagabb eszköztára. A kor — és a későbbi korok — szélsőséges vélekedései közepette figyelemre méltó Bálint György állásfoglalása, írásai, forrásértékükön túlmenően, a problémák helyes elvi megközelítésének mintáiként is tanulságosak.

A marxista szemléletű műkritika legkiemelkedőbb képviselője *Dési Huber István* volt Írásainak nagy része a kolozsvári Korunkban jelent meg, annak megszünte után néhány Az Ország Útjában és a Népszavában. Írt művészetelméleti jellegű tanulmányokat és aktuális kiállításkritikákat is, budapesti kiállításuk alkalmából igen szigorúan megbírálta például az erdélyi képzőművészeket: „A művészet nem abból áll, hogy lerajzolunk, lefestünk, vagy megmintázunk valamit; a művészet először kultúra, azután emberi magatartás kérdése, de ezt hiába kerestem a Barabás Miklós céh kiállításán. Amit találtam, több-kevesebb igyekezet, kevés elmélyülés és sok melléfogás. Se szemléletük, se átfogó képük arról, amit mondani szeretnének. A perc szárnyain élnek, s ha nem anekdotáznak (Nagy Imre), hát giccselnek (Vásárhelyi Z. E.), vagy emlékképeik közt turkálnak, mint Szolnay, aki egyik képében régi klasszikusokra emlékezik, a másikkal Cézanne-t idézi, hogy a harmadikban a szecesszió már nem is kétes ékességeihez tévedjen el; avagy tiszta szándékkal, de kis igényekkel szemlélődnek, mint Bordy András, Gy. Szabó Béla." Sokat foglalkozott az avantgarde irányzatok szerepével, felhasználhatóságával. „Egy munkássorból festővé fejlődő embernek a mai társadalomban végig kell járnia legkülönbözőbb stílusokat fejlődése során, mert iskolázottság híján csak így szívhatja fel a művészet korszerű kifejezési eszközeit" — írta Derkovits művészi fejlődése kapcsán. Az eszközök, a készségek elsajátítása azonban szerinte nem öncél: „Ha szükségszerű és tisztító erejű volt is ez a cselekmény nélküli festészet, mert a tiszta formához és a színek pszichofizikai természetének megismeréséhez vezetett, ma már túlhaladott és számunkra elégtelen. Bennünket ismét az ember érdekel, de nem a felmagasztalt, sem a természeti, hanem a társadalmi ember: a munkás, a paraszt, a polgár úgy, amint él és cselekszik; ez saját zsírjába fulladóan, amazok társadalmi elnyomorodásuk ellen mind konzekvensebben harcolóan, egyszóval: osztálylényegükben." Ezt a társadalmi érdeklődést méltányolta Nagy István művészetében: „Mert nincs szükség vezércikk-művészetre, nem kell tendencia, elég a valóságot kiásni, felmutatni, hat az magától is. Nagy István festészete is azt igazolja, hogy a »meztelen valóság« mindig »leleplező«. Persze az ilyen realizmus nem lehet látlelet, leltár, kicsinyes felsorakoztatása a részleteknek. Gyökereiben kell megfogni a dolgokat, és azt kell megmutatnia, ami szavakban ki sem fejezhető: a vizuális rettenetet." S ennek a társadalmi érdeklődésnek a hiányát rótta fel a polgári művészet derékhadának: „A dolgok festői léte, érzelmeiknek lírai, sokszor csak szentimentális kiteregetése: ez minden, amit adni tudnak, ... emberi állásfoglalás helyett, valami tompa rezignáltság hangulata ül munkáikon..." Nem véletlen tehát, hogy értékrendjének csúcsára Derkovits Gyula művészete került. Derkovits volt a példa, a bizonyíték arra, hogy lehet proletárművészetet teremteni, hogy lehetséges a nemzeti hagyományokat és az izmusok eredményeit szocialista szellemű művészetté szintetizálni. „Nincs itt semmi deklamáció, tendencia, csak emberi igazság, festői élmény és színekben kifejezett élet. És mégis mily messzire mutat. ... Szenvedéseiből, s akikkel egynek tudta magát, a kisemmizettek gyötrelmeiből, akár csak költészetében József Attila, új dalt teremtett. Új lírát, új melódiát, amelynek szólamában ott él a múlt bánata, a jelen küzdelme, de a jövő reménye is."

A KOR MŰVÉSZETÉNEK FŐ ÁRAMLATAI

A művészetben egyik stílus nem cáfolja meg a másikat, s ami ilyesminek látszik, néha ilyennek is mondatik, csak annak jele, hogy közben megváltozott a világ, más művészetet akar, a magáét. . . . Az odahagyott vagy kiszorított művészet azonban, ha maradandó értékű, az odahagyástól nincs „megcáfolva", nem „avul el", bármennyire megváltozott is az értékelése.

Fülep Lajos: *Rembrandt és korunk (1956)*

I. HISTORIZÁLÁS, AKADÉMIZMUS

Éljetek a szép napokkal, urak,
játsszatok, míg be nem borul az ég,
sáros nem lesz a Vérmező és csúszós
törvényhozó kezetekben a fék.
Míg meg nem ered az őszi eső,
a Vérmezőre le nem hull a hó,
míg el nem fogy a zab, a türelem
s ki nem döglik alólatok a ló ...

Erdélyi József: *Lovaspóló a Vérmezőn (1930)*

1. AZ EKLEKTIKUS ÉPÍTÉSZET

Az első világháborút követő évtized sajátos helyzetet foglal el a hazai építészetről szóló feldolgozásokban. Az újítás érdemét megtagadták tőle, mert mindazt, ami haladó benne, még a háború előtti törekvéseknek és vívmányoknak ítélték. A puritán funkcionalizmushoz szoktatott utókor mint konzervatív megnyilvánulást időszerűtlennek, meghaladottnak, az uralkodó osztály által az építészekre kényszerített utánérzésnek tartotta az eklektikus formákat; a sajátos formakeresést meddőnek ítélte, akár az expresszionizmushoz való igazodást, akár újabb nemzeti törekvéseket tükrözött. Mivel az építés volumene is lecsökkent a háború előttihez képest, az építészettörténet a húszas éveket gyakran „átlapozta", anélkül, hogy figyelembe vette volna, hogy a nehéz körülmények ellenére milyen sok, jelentős, településeink arculatát máig meghatározó épületet alkottak ez idő tájt.

A húszas évek magyar építészetében a világháborút megelőző hazai formatörekvések és az egyetemes építészet felől érkező hatások egyaránt megtalálhatók. A késői eklektika még mindig divatos módszerének megfelelően e hatások gyakran egyazon építészeti alkotáson is keverednek. A székely és a magyar nép falusi építőmódját és díszítőgyakorlatát feldolgozó század eleji építészet hatása mellett a neobarokk eklektika a legerőteljesebben képviselt irányzat. De sok híve volt a késői szecesszió és az újbiedermeier vonásait is felhasználó, festőiségre, eleganciára törekvő angol Edwardian építészeti stílusnak, valamint a Németországban Heimatstilnek nevezett lakóház-architektúrának, melynek romantikus tömegkompozíciói mögött gyakran a lakályos angol polgári lakás funkcionalizmus felé mutató helyiségelrendezéseit találhatjuk. Az expresszionizmusnak is voltak követői. Néhány alkotáson viszont — főként ipari épületeken — már a tisztultabb architektúra is megmutatkozik. Ezek az évek valójában az építészeti szemléletváltozás évei voltak. A szemlélet átalakulását a társadalmi változtatásokat sürgető elmaradottság, a gazdasági körülmények és a műszaki fejlődés befolyásolták. A régi és az új oldalán egyaránt álltak megbízók és építészek, mecénások és művészek. Az előbbieket, a megbízókat az új felé a gazdasági meggondolás irányította, a régihez a konvenciók kötötték. Az építészek közül a fiatalabbak a hazai eredményekre és a külföldi változásokra egyaránt figyelve keresték a továbblépés lehetőségét. Régi és új ütközését találóan jellemezte Csaba Rezső Az új magyar építőművészeti szemlélet kialakulása című cikkében: „Budapesten már javában épültek ... a beton, a vas és az üveg új építészetének funkcionális és tárgyias épületei, a szaksajtó egy része már nagy erővel ostromolta a konzervativizmus konok kőfalait, amikor a konszolidáció egyik legnagyobb alkotásának, a szegedi templomtér tervpályázatának jegyzőkönyvéből kitűnt, hogy a legtekintélyesebb magyar építészek közül az egyik — a pályázaton második díjjal kitüntetett tervező — az ún. provinciális barokk stílust használta, a másik terv építészeti kiképzése modern-olasz volt, a harmadik velencei s dalmát kiképzést alkalmazott, a negyediket a korai reneszánsz jellemezte s végül a román stílust vegyesen klasszicizáló formákkal

alkalmazó terv dicséretben részesült." Csaba Rezső találóan jellemezte a konzervatívok és a formakereső újítók között a derékhadat képviselő arany középút óvatosait is, „akik egyszerre tudtak modernek és klasszikusok lenni. Korszerű térformákat zártak le klasszikus párkányokkal, korszerűsített reneszánszot csináltak, szint nem vallottak, irányt nem mutattak, a fogalmak tisztázását, a kibontakozást egy lépéssel sem vitték előbbre". Sokan követték Huszka József tévesen értelmezhető szavait, s azt vallották, hogy „a nemzeti építőművészet megvalósítása csak azon múlik, hogy a régi alaprajzot új köntösbe öltöztessük". Voltak romantikus hangvételű építészek, akikre a tájba illeszkedésre törekvő német Heimatstil polgári eszménye hatott. A különféle irányzatok összecsapásában a húszas években még kétségtelenül a hagyományos az erősebb, és ezért a mértékadó. Erősebbek a konzervatívok, akik a reneszánsz és a barokk formanyelvet a nemzet érdekeivel egyező művészeti megnyilatkozásként fogadták el. Szerintük a háború előtti évek kísérletezéseinek tapasztalataként a népi motívumok nem képezhetik az építészet alapját, s az építészetnek nem is feladata, hogy formájában magyar legyen. Ez a kozmopolitának tekinthető, de az igazságot sok szempontból mégis megközelítő felfogás abból a felismerésből fakadt, hogy a háború előtti építészetben az erdélyi vagy Balaton melléki parasztházon felfedezett motívumokból alig sikerült a korszerű építési elveknek is megfelelő, gazdaságos középületet alkotni, s ugyancsak kérdéses eredménnyel járt a népi építészet formakincsének átültetése abba a városképbe, melyet mindinkább a korszerű közlekedés, az ipari építészet eszményének betörése jellemzett. De akármilyen mezt öltött is magára ez idő tájt valamilyen konzervatív építészeti alkotás, történeti távlatból az átalakulás jegyei többnyire leolvashatók róla. A húszas években is keletkeztek tehát a korukat híven jellemző épületek, ezért a kort egyszerűen a század végi eklektikához sorolni éppúgy hiba lenne, mint elnézni felette vagy átlépni rajta.

A kor egyik építészeti jellegzetessége az eklektikus történeti formák korszerű szerkezetekkel való megvalósítása volt. Ez a sajátos társítás az új építészet kibontakozásának előestéjén szükségszerűen formakeresés kísérleteivel járt együtt. Valóban, a húszas évek magyar építészetének formakereső jellegét igazolja, hogy az építészek — kevés kivétellel — felváltva hódoltak a különféle irányzatoknak. Különösen tükrözik ezt tervpályázati elképzeléseknél mutatkozó kísérletek. A formakeresés meddőségét azonban mi sem tanúsítja jobban, mint a templomépítés: a téralkotásnak e klasszikus területén alig született érdemleges megoldás, holott a homlokzatok, és kivált a tornyok formálása a szolgai eklektikától a bizarrig terjedt. Ha egyes alkotókat ilyen kötöttségek és ilyen korszellem mellett nehéz is valamilyen irányzathoz sorolni, mégis megkülönböztethetünk három alapvető formacsoportot. Az első a történeti stílusokat alkalmazta szolgai módon. Főleg a barokkot kedvelte, ezt gyakran keverte reneszánsz és klasszicista stílusjegyekkel. De elterjedtek a középkori építőstílusok is. A másik csoport történeti formákkal vagy saját elképzelésekkel festői hatásra törekedett. A harmadik a századelő magyar formakincsét igyekezett felhasználni alkotásain. Mielőtt ezeket az irányzatokat és építészeik alkotásait részletesebben elemeznénk, röviden át kell tekintenünk a legfontosabb építési feladatokat és azokat a lehetőségeket, melyek megvalósításukat kísérték.

LAKÁSÉPÍTÉS

Az első világháborúban hadicselekmények következtében még nem pusztultak el hazánkban lakások. Az elcsatolt területekről átvándorolt, közel egymillió lakos hajlékkeresése és a lakásépítés korábbi mulasztásai miatt azonban a húszas években mégis nyomasztó lett a lakásinség, mely főleg a fővárosban éreztette hatását. Az 1914 előtti időben a fővárosban évenként átlag 500 lakás épült, s ez a szám 1917-ben 29-re csökkent. A lakásépítő tevékenység csak hat évvel a háború után fokozódott, s csak a gazdasági konszolidáció, illetve a pénzstabilizációt követően, 1927-ben lendült fel annyira, hogy meghaladta a háború előtti mennyiséget (677 lakás), hogy azután 1928-ban 1039 átadott lakással korábban nem tapasztalt számot érjen el. Amint azonban a háborút követő gazdasági nehézségek megszüntek, a fellendülést az 1929. évi világválság ismét megakasztotta.

A lakásépítést a kormány és a főváros egyaránt szorgalmazta. A munkásság lakásínségének enyhítése már a Tanácsköztársaság utáni években, egy újabb forradalomtól való félelem miatt is parancsoló volt az

uralkodó osztály számára. Ezért tették lehetővé az 1921. évi XXXVI. törvénycikkel állami kislakások építését a vagyonváltságból eredő bevételekből, inflációs pénzben 300 millió korona erejéig. Az ugyancsak 1921. évi LI. törvénycikkben, mely e „lakásépítés előmozdításáról" rendelkezett, a városok által építendő kislakásokhoz állami hozzájárulást is biztosítottak, feltéve, hogy a telket a város díjtalanul adja, és az Országos Lakásépítési Miniszteri Biztosság a terveket jóváhagyja. Ez a törvény tehát pénzügyi kedvezmények biztosítása mellett első ízben teremtette meg annak a lehetőségét, hogy az állam a kislakásépítésekbe építészeti szempontból is beleszólhasson. A lakásépítést kívánta könnyíteni a Fővárosi Közmunkák Tanácsának 1921. évi, 1093. számú szabályzata is, mely az 1914 óta érvényes Építésügyi Szabályzathoz képest 4 évi időtartamra — amit azután többször meghosszabbítottak — könnyítéseket engedett meg. Nyilvánvalóan ezeket a könnyítéseket vették igénybe, amikor a honvédség ideiglenes hadikórházait szükséglakásokká alakították át, és így 2000 család elhelyezését biztosították a Mária Valéria-, az Éhmann-, az Auguszta-, a Gubacsi úti, a Lenke úti és az újpesti telepeken. További 500 szükséglakás építéséhez használták fel a könnyítési szabályzatot a pestlőrinci lőszergyári telep átépítésénél. E szükséglakótelepek nemsokára véglegesítésüket lehetetlenné tevő, primitív megoldásuk miatt váltak hirhedtté. A lakásépítést kívánták előmozdítani a különféle adókedvezmények is, melyek közül az 1923. évi XXXIV. törvénycikk különösen hatékony volt. Ugyanakkor a magántőke lakásépítési érdekeltségének erősítése céljából 1922-ben hozzájárultak a lakbérek mérsékelt emeléséhez, 1924-ben pedig fokozatos felszabadításukat vezették be. Ugyanebben az évben a XII. törvénycikk szabályozta a társasháztulajdont, ami ennek az épületműfajnak fellendítéséhez vezetett. Ezek a rendelkezések képezték a magyar városok, főleg a főváros egyes területeinek arculatát meghatározó lakásépítés társadalmi, jogi, pénzügyi alapját.

A külterületi közműfejlesztés költségeinek leszorítása érdekében — körülbelül 1924-től — a főváros a kislakás-építkezés területeit mindinkább a városközponthoz közelebb igyekezett kijelölni. Így épült — már 1923-ban — Neuschloss Kornél és ifj. Gyenes Lajos tervei szerint a budai *Bethlen-udvar* háztömb, mely a Tabán szanalását követően is fennmaradt, s a városszerkezetbe nem illő, silány, eklektikus megjelenésű építményként a mai napig fennáll. 1929-ig a főváros területén összesen 2300 új lakást építettek, melyeknek megoszlása is tanulságos: 1353 egyszobás, 741 kétszobás, 163 háromszobás és 43 négyszobás volt közöttük. Mégis, ezek a lakások beépítés és alaprajzi megoldás tekintetében egyaránt fejlődést jelentettek a háború előtti átlaghoz képest. A zárt udvaros telekbeépítés, mely az első háború előtt a főváros belterületein általános volt, először annyival korszerűsödött, hogy az udvar felőli oldalra lehetőleg csak mellékhelyiséget nyitottak. A telek teljes körbeépítése helyett a telektömb keretes beépítése azonban csak lassan terjedt el, holott ez idő tájt már külföldön (Ausztriában, Svédországban) felismerték ennek előnyeit: változatlanul megtartja a zárt városképet, és az udvar felőli oldalon jobban megvilágított, sőt kertesíthető területet biztosít. Említésre méltó, hogy az állam, illetve a főváros a kislakásos bérházak esetében is előnyben részesítette — a függőfolyosós alaprajzi megoldásokkal szemben — a lépcsőházas alaprajzi elrendezést. A külföldi kislakásépítésekkel összehasonlítva a budapesti lakásokban a szobák száma átlagosan kevesebb, alapterületük viszont nagyobb. Ez egy alacsonyabb szintű, kevésbé funkcionalista lakáskultúra jellemzője: az egyszoba-konyhás lakás a tömegszükséglet fő típusa. A hálófülkék és a modern étkezőkonyha még nem terjedtek el. Korabeli jelentés szerint (Középítkezések Budapesten, 1920—1930) „az emeletes házakban az egyszobás lakásokban 20—24 m² padlóterületű szobák vannak, amelyekhez 8—12 m² konyha, ezenkívül előtér, éléskamra és klozett, 6—8 m² padlás és ugyanolyan nagy pince járul". Az egyszobás lakáshoz, vagyis a fő típushoz csak ritkán épült fürdőszoba, a kétszobásokhoz is csak elvétve. A háromszobás lakásoknál viszont általános. A házakban közös fürdőket építenek. Egyelőre az is vívmány, hogy minden lakásban (a konyhában) volt vízvezeték, a világításhoz villamos csatlakozás és a főzéshez gázberendezés. A függőfolyosós rendszerű lakóépületeknél — mert a kislakásépítésnél ez az alaprajzi rendszer korszerű beépítési mód mellett is gyakori — a lakás alaprajza igen egyszerű volt. A folyosóról a belépő a konyhába jutott, innen előtérrel kamra és W. C., valamint egy fülke nyílt. Az utcai épületmenetben levő lakószobába is a konyhán át lehetett bejutni. Jellemző a jelentésben, hogy: „Társadalompolitikai szempontokból a székesfőváros kifejezetten tartózkodott a lakások kasztszerű összetömörítésétől. Mindazonáltal tagadhatatlan, hogy egyes házakban és telepeken az önkéntes és természetszerű homogenitás nagyobb foka jött létre". Meg kell

jegyezni, hogy sok ház, illetve telep ún. népjóléti berendezésekkel volt felszerelve, így üzletekkel, egészségügyi intézményekkel, fiókkönyvtárakkal.

A fővárosi *kislakásos bérházak* közül kiemelkedik a *Bécsi úti* (Hikisch Rezső és Paulheim Ferenc 1927), mely egyben a legnagyobb is. Homlokzatán furcsa kontrasztot képez a monumentális neoklasszicista architektúra és az épületműfajból fakadó ritka ablakkiosztás a kisméretű nyílásokkal. A homlokzat különös motívumai a meanderdíszes övpárkány és a zömök oszlopok. A *Budaörsi úti lakótelep* (Medgyaszay István, 1925) valamennyi közül a legkorszerűbb: sávházszerű, ötszintes tömbjei (üzletsor, négy lakásszint) díszes belső zöldterületet öveznek, a homlokzatok jól tagoltak, szerényen, de a tervezőtől megszokott jó ízléssel vannak díszítve. Az erkélyek mellvédjei, illetve a függőfolyosó-
217 mellvédek a vasbetonszerkesztés magas fokáról tanúskodnak. A *Simor utcai tisztviselőtelep* legújabb épülete (Hültl Dezső, 1926) markánsan tagolt, jó arányú épülettömbökből áll, a manzárdszerű tető, a homlokzatsarkok kváderozása és az ablakok keretezése neobarokk reminiszcenciákat kelt. Megjelenésében puritánabb a *Hengermalom utcai bérháztömb* (Rerrich Béla, 1927), mely a beépítési vonalat követve sarkosan homorodik, és az ablakokat vízszintes homlokzati csíkokba foglalja. Ugyanakkor az oromzatos két rizalitot függőlegesen is tagolja. A *Lenke úti kislakások* tömbjei csakúgy szerényebbek (Münnich Aladár, 1927), mint a *Haller utcát szegélyező bérházak* (Almási Balogh Lóránd, 1927). A főváros belterületén, a fellendülő magánépítési tevékenység során, főleg a húszas évek végén reprezentatívabb megjelenésű bérházak is épültek. Ezek városképi megjelenés tekintetében nem maradnak el a századvég és századforduló hasonló nagyságrendű építkezéseitől, többnyire díszítéseik
216 mértékének tekintetében sem. Málnai Béla ún. *MÁK székháza* a Kossuth Lajos téren (1927) ennek jellemző példája.

Az eklektikus homlokzatképzés — éppen a városképi jelentőségű, zárt beépítésben álló nagy bérházaknál — messze belenyúlik a harmincas évek építészeti gyakorlatába, sőt, úgy mondhatnánk, rövid megszakításokkal az ötvenes évek díszített homlokzatainak idejéig tartott. Divatként legalábbis
943, 944 gyakran visszatért. Ékes példái ennek a Hültl Dezső tervei szerint épített, *Rákóczi út és Tanács körút sarki*
747, 748 *bérház* (1936), az ún. Wälder-barokkban fogant homlokzatelőírások a *Madách téri épületcsoport*nál (1937) s a Münnich Aladár által tervezett, *Dorottya utca és Vigadó utca sarokbeépítés* (1939). A Réczey Miklós tervei nyomán épült homorúíves homlokzatú *sarokház a Népköztársaság útja és a Hősök tere csatlakozásánál* (1944) kőbábos párkányával még a második világháború idején is barokkos hangulatot igyekezett kelteni. Az eklektikus, elsősorban a neoreneszánsz és a neobarokk homlokzatképzés gyakori, s ugyanakkor hangsúlyosabb is a nagypolgári családi házak építésénél, melyeket főként a budai hegyekben emeltek ez idő tájt, a fővárost környező erdős vagy cserjés zöldövezet felé terjesztve a beépítést. Szemben a bérházakkal, ahol a lakásalaprajz a beépítési módok korszerűsítésének következményeként a függőfolyosó és az udvari lakás elkerülésével jelentőset fejlődött, a nagypolgári családi ház, a villa alaprajza a rendelkezésre álló anyagi eszközök ellenére is még többnyire korszerűtlen maradt. Gyakoriak a másodlagos szobák, és a reprezentáció felülkerekedik a funkcionális igényeken. Ezeknek a villáknak általános elrendezése, hogy a belépő az előtérből a nappali szobába, illetve a szalonnak használt térbe jut, melyből egyik irányban az ún. „úri szoba", vagyis a reprezentatív férfi-dolgozószoba, a másik oldalt az ebédlő nyílik. Az ebédlőnek a konyhához való kapcsolata csak ritkán jól megoldott. A konyha alagsori elhelyezése is előfordul, ilyenkor kis ételszállító teherfelvonót építenek be. A cselédszoba minimális alapterületű, s többnyire a konyhából nyílik, holott ez higiéniai szempontokból is kifogásolható. Az épület emeletén háló-, gyermek- és vendégszobák, valamint fürdőszoba helyezkedik el. A fürdőszoba általában túldimenzionált, gyakran megközelítése is kifogásolható. A villa funkcionális elrendezése talán az összes épületműfaj közül a legkorszerűtlenebb. Ez a sajátos ellentmondás nem utolsósorban tudatlanságból fakadt, s abból, hogy az építtetők megelégedtek a reprezentatív külső megjelenéssel. Alig ismerték fel, hogy azt még össze lehetett és kellett volna egyeztetni a jó alaprajzzal. A korszerűség igénye így annyira mellékesnek tűnt, hogy az építészek sem törekedtek jó megoldásokra. Kotsis Iván és néhány lelkiismeretes építész érdeme, hogy akkor is jó funkciójú alaprajzokat tervezett, amikor a épület külseje még historizáló. A korszerű lakás szükségességének hirdetése azonban már az új építészet művelőire hárult.

Vidéki városainkban a lakásépítés helyzete a fővárosétól eltérő volt. A lakásépítés előmozdítására hozott kormányintézkedések közül főként az adókedvezménnyel éltek, és a lazább beépítés lehetőségei-

hez igazodva a zárt sorú, földszintes telektömbkeret-beépítést kedvelték, mely a családi ház nagyságrendű épületek mögött kertet biztosít. Külsőbb és részlegesen közművesített, alacsonyabb laksűrűségű területeken a kertes családi ház volt divatos. Mindezeknek az épületeknek a formai megjelenése változatosabb, mint akár korábban, akár későbben. Éppúgy megtaláljuk az erdélyi népművészet formáiból, a század eleji fiatalok építőtevékenységéből levezetett magas oromzatú, árkádos nyílású stílust, mint a német építőipari mintafüzeteket másoló, sűrű ablakosztású, vakolatdekorációval enyhén plasztikussá tett homlokzatot, a neobarokk leegyszerűsített változatait, sőt a gazdasági okokból dekoráció nélküli, sima, célszerű, de legtöbbször az épület homlokzatelemeinek arányai tekintetében mégis a múlthoz kötődő rajzolatok legkülönfélébb változatait. Gyakoriak a toronysisak és más, giccsbe hajló díszek. Jellemző példák a győri *Nádorváros* egyes lakóházai, Pécsett a *Mecsek-lejtő* beépítésének kezdete és a régi *Kertváros*, a soproni *Alsólövérek* építésének befejezése. De a húszas évek lakóépületei szinte minden városunkban vagy meghatároztak egy-egy városrészt, vagy régebbi beépítések foghíjainak kitöltésével vonták magukra a figyelmet. Hasonló a helyzet egyes fővárosi külső kerületekben (Zugló) és a peremvárosokban (Rákospalota, Pesterzsébet stb.). A formai sokrétűségből egyértelműen a leegyszerűsödött homlokzatképzés került ki győztesen. A húszas évek vége felé még megfigyelhető formai motívumok közé sorolható az ablakok sima keretezése, az ablakok helyzetét kihasználó vízszintes vakolatsávok, a kis kiülésű párkányok. Ezek a homlokzati jegyek gyakran megtalálhatók a bérházaknál is. De még néhány év szükséges annak tudatosulásáig, hogy a díszítés egyszerűsítése, geometrikus rendszerbe foglalása vagy elhagyása még nem elegendő ahhoz, hogy művészi értékű, modern építészeti alkotás jöjjön létre.

KÖZÉPÜLETEK

Az 1920-as évek középület-építő tevékenységében a legszámottevőbb műfajt a különféle felekezeti templomok képezték. A háború miatt bekövetkezett egy évtizednyi mulasztást kívánták e téren is pótolni. A létszámban megnövekedett városi plébániákon kívül szép számban épültek falusi templomok is. Az építészet történetében a templomtér mindig az alkotási lehetőség egyik legnagyszerűbb műfaja volt, hiszen a kultikus épületek nagyobb szabadságot biztosítottak az építész elképzelései számára, mint a szigorúan gyakorlati funkcióhoz kötöttek. A templomépítésnél a tömegkompozíció és a részletképzés terén is szabadabban szárnyalhatott az építész fantáziája. A katolikus templom az ellenreformáció, vagyis a barokk kor óta reprezentációigényeket elégített ki, de más felekezetek templomai is gyakran törekedtek monumentalitásra. Ez az igény, de különösen a toronyépítés hagyománya megszabta a templom urbanisztikai jelentőségét is. Az 1920-as évek hazai templomépítői azonban ritkán éltek a korszerűsítés lehetőségével, s a külföldi példák ellenére sem tekintettek az új építészet felé. Egyelőre sem a neves németországi katolikus templomépítő, Dominikus Böhm, sem a nem kevésbé példaadó, protestáns templomépítő, Otto Bartning expresszionista, majd puritán, modern formái és hatásos belső terei nem találtak magyar követőkre. Úgy mondták, kötötte őket az egyházak konzervatív felfogása. A külföldi példák és a harmincas évek hazai templomépületei azonban azt látszanak igazolni, hogy e téren inkább a közfelfogás volt maradi, s azt érdekes módon éppen ennél a műfajnál lehetett a legkönnyebben áthangolni: Kotsis Iván 1931-ben épült *balatonboglári templom*ának, s Árkay Aladár és Bertalan 541, 542
ugyanekkor tervezett *városmajori templomai*nak sikere erről tanúskodik. 539, 540, 543

Templomépítési megbízást viszonylag kevés építész kapott. A legtöbb katolikus templomot Fábián Gáspár alkotta, az ő nevéhez fűződik egyben a korszak egyik legreprezentatívabb eklektikus templomának, a székesfehérvári *Prohászka Ottokár-emléktemplom*nak az építése is (1928—1933). Az 272, 273
evangélikus templomok egész sorát Sándy Gyula építette. Az eklektika legkülönfélébb változatait találjuk meg a templomépítés formái között: a komor hangulatú román kori templomoktól a reprezentatív barokkon át a monumentalitásra törekvő újklasszicista formákig. S éppen ebben a műfajban még a húszas években is eleven volt a magyaros díszítés gyakorlata, mely pedig bérházakról és más profán középületekről addigra már lekopott. A formakeresés külső jelei mutatkoznak meg Árkay Aladár templomain, azon, amelyik a győri Gyárvárosban épült (1928), valamint a budai Városmajorban

az együttes első építési szakaszában (1923), kápolnaként. Nemkülönben a felfogások sokszínűségéről tanúskodnak a tervpályázatok. Míg annál a nagyságrendnél, melyet a Budapest *Rezső téri templom* (1931) képviselt, a monumentális kompozíciók uralkodtak, a kisebbeknél, mint pl. a hatvani temploménál, a festői változatok egész sorát vonultatták fel.

A középület-építés másik jelentős területe az iskolaépítés volt. E területen is főleg a falusi és a tanyai iskolahálózat fejlesztése. Az évtizedes lemaradottság felszámolása érdekében a kultusztárca által tett erőfeszítéseket érdemben két építész működése fémjelzi, Kertész K. Róberté és Sváb Gyuláé. Talán a feladat faluhoz kötődése, s ezzel összefüggésben a falu épületállományába illaszkedő nagyságrend miatt, ezeknél a falusi és tanyai iskoláknál még eleven a századfordulót színező nemzeti építészet eszméje. Valóban, a népi építészet példájára támaszkodó iskolaépületek szépen egészítik ki annak a magyar falunak a képét, mely minden társadalmi és műszaki elmaradottsága ellenére ezekben az évtizedekben még a hagyományos látvány egységének később oly gyorsan elveszett szépségét tükrözi. Vidéken, főleg az alföldi nagy falvakban és mezővárosokban ez idő tájt községházák, városházák épültek. A *mezőkövesdi városháza* a kor egyik reprezentatív tervpályázati feladata volt. A *mezőtúri városháza* esetében Sebestyén Artúr terve a barokk kastély tömegkompozícióját különös módon elegyíti az igazgatási központnak kijáró toronnyal, melyet aszimmetrikus elrendezésben helyezett a középrizalit mellé. Az elmaradott egészségügyi ellátás javítására több kórházat is építettek. A húszas évek elején még a pavilonos rendszer volt a meghatározó. Ezt képviseli a budai *Új Szent János Kórház* egymással párhuzamosan álló épületsora (Korb Flóris terve). A *nyíregyházi, a szombathelyi és a szekszárdi kórházak* már fokozatosan szakítanak a pavilonos elrendezéssel, és az egyes osztályok ilyen szétválasztása helyett nagyobb kompozíciókba foglalják a feladatot. A kórházépítésnél jól érvényesül az a múltban gyökerező felfogás, mely szerint a különleges célú épületeknél a díszítés kisebb jelentőségű: valóban, ezek az épületek puritánabb megjelenésükkel közelebb állnak az új építészethez, mint a templomok vagy a lakóházak. Viszont erősen díszítettek — talán a reklám érdekében — a fürdőépületek. Ilyenek a fővárosi *Gellért-szálló és fürdő* példájára több alföldi városban épültek.

A gazdasági nehézségek ellenére, noha kisebb számban, mégis szinte minden épületműfajt érintve létesültek különféle középületek is. Békéscsabán a MÁV új *állomásépület*et emelt klasszicizáló stílusban. Az épület egészében még a MÁV Magasépítési Ügyosztályának egykor Pfaff Ferenc vezetésével tervezett
336 épületeire emlékeztet. A debreceni *Déri Múzeum* klasszicizáló barokk stílusban épült (Györgyi Dénes és
270 Münnich Aladár, 1923—1929). Hasonló hatású a *budai cisztercita gimnázium* (1927) épülete is. Mindkét épületre jellemző, hogy az oldalhomlokzat is terebélyes, szinte monumentális, az épületkomplexum nem egy nézőpontra komponált, hanem körbejárva minden irányból jó városképi megoldást nyújt. El nem hallgatható pozitív vonása ez a húszas évek középület-építő tevékenységének, hiszen a minden oldalról reprezentatív megjelenést később jó néhány korai funkcionalista épületkompozíciónál nélkülöznünk kell. A szegedi dómtér építése is annak bizonyítéka, hogy a középület-építést határozottan a reprezentatív városképalkotás szolgálatába kívánták állítani. A kereskedelmi és ipari létesítményeknek általában még most sem tulajdonítottak építőművészeti szerepet. Amilyen nehezen hagyták el a díszítést a templom testéről, olyan természetes, hogy a csarnokszerkezethez épülő architektúrák puritánok legyenek: Szabó Lajos *Garay téri piaca* (1931) a nagycsarnok vasbetonkeretét az üvegezett homloksík felett homlokzati elemként kezeli, mellette kockaszerű tömbökből épül fel az architektonikus kompozíció reprezentatív motívuma, a két oldaltorony. A belsőben szigorú célszerűség, a vasbetonkeretek közötti bordás födém
439 látványa uralkodik. Egy évvel korábban Hültl Dezső és Mihalich Győző *Fővárosi Autóbuszgarázs*ának (1931) csarnokán és ahhoz igazodó előépítményein hasonló folyamatot figyelhettünk meg. Ezekhez hasonló ipari építés nagyon kevés volt. Füredi Oszkár nyerstéglafelületű gyárépületei a soproni *Selyemipar gyáregységei*nél (1923-tól) a kor jellemző puritán megoldásait tükrözik külvárosi környezetben. Az ipari építészet alkotásai — a puritán megjelenés miatt — fokozat nélküli átmenetet biztosítanak a fejlődés 1930 körül következő nagy lépcsőjénél az új építészet kibontakozása felé. Kotsis Iván *szolnoki gabonatárháza* (1931), Paulheim Ferenc fedett lovardája, a budapesti *Tattersaal* (1932), s a *székesfehérvári vágóhíd* (Rimanóczy Gyula, Králik László és Szabó Lajos, 1933) már nincsenek lemaradva a fejlődésben ahhoz a gyárépülethez képest, melyet 1929-ben, Medgyesen, az új építészet tudatos megjelenítésének szándékával építettek fel Ligeti Pál és Molnár Farkas tervei alapján.

VÁROSÉPÍTÉS

Az első világháború végén a városrendezés még mindig fiatal diszciplína volt az építészet keretében, annak ellenére, hogy a múlt század második felében a fővárosra és a vidéki városok nagy részére már készültek rendezési és szabályozási tervek. A húszas években a városrendezési tevékenység már megfelelő tapasztalatok hasznosításával láthatott hozzá — Budapesten és a vidéki városokban egyaránt — a nagyobb szanálások, rendezések előkészítéséhez, tervpályázatok kiírásához.

A húszas évek építészeti tevékenységének egyik legjellegzetesebb ismérve a korábbi városépítészeti gyakorlat megtartása és kiegészítése. A századvég és a századforduló késői eklektikájának jegyében fogant bérház- és középület-arculatokhoz mindaz még jól illik, amit most építenek. Hültl Dezső *piarista rendháza és gimnáziuma* (1915) követi a Váci utca párkánymagasságát, zártságát. Wälder Gyula *cisztercita templom és gimnázium* együttese a Gellérthegy déli lejtőjén a nagyvárossá fejlődött Budapest 270
megszokott beépítési rendjét folytatja. Hübner Tibor *bankszékháza* Szombathely egyik főútjának
szegélyén teszi nemessé a beépítést. Fábián Gáspár pécsi intézete (*Szent Mór Kollégium*, 1928) a 267
megszokott léptéket alkalmazza a szép táji háttér előtt. Az a körülmény, hogy a városépítészeti megjelenés tekintetében az épületek a múlthoz igazodnak, mindenesetre pozitívabb vonás, mint amikor a múlthoz kötődés a homlokzatra akasztott díszekben nyilvánul meg. Ezért megkockáztathatjuk azt a megállapítást, hogy az új építészet nemsokára megjelenő hatásos alkotásaival szemben, melyek kezdetben gyakran szinte bántó kontraszttal ütköznek ki a városképből (hiszen puritanizmusukkal éppenséggel tüntetni is akarnak), a késői eklektika kompozíciói városképileg többnyire problémamentesek. Az új építészetnek még évtizedekre lesz szüksége, amíg a városképet harmonikusan elevenítő alkotásai általánossá válnak. Vidéki városainkban a húszas évek eklektikus szellemű építőtevékenysége a régihez való illeszkedés helyett inkább azt a léptékváltást folytatja (vagy még csak bevezeti), melyet az urbanizálódás a századvég idején kezdett meg a régi földszintes házsorok felszámolásával.

A húszas években a magyar városrendezési munkák legjelesebb személyisége *Warga László* (1878—1952) volt. Már 1902 óta a főváros szolgálatában állt, 1912-től a Városrendezési Alosztály vezetője lett. Ebben a munkakörben több rendezési és szabályozási tervet készített. 1921-től a főváros szerződött városrendezési szakértője volt, s 1929-ben a Budapesti Műszaki Egyetem új városépítési tanszékére nevezték ki professzornak. Épülettervezési munkáit részben Lechner Jenővel, részben Forbáth Imrével társulva készítette. Az ő nevéhez fűződik a városaink, de különösen Budapest városszerkezetét a továbbiakban alapvetően meghatározó új beépítési mód, a keretes telektömb-körülépítés bevezetése. Ezzel a korábbi beépítéshez képest, amelynek általános gyakorlataként minden egyes telket önmagában is körülépítettek, csökkent a területek zsúfoltsága. A beépítési mód fejlődése, mint említettük, befolyásolta a lakások alaprajzát, az épületek alakját, homlokzatát, és ezen keresztül végül a városépítészetet is. Warga László Budapest részére elkészítette Angyalföld (1925), Kelenföld (1927), Sasad (1927), a Gellérthegy (1928) és a Sashegy (1929) rendezési terveit. E feladatok önmagukban tükrözik a főváros területi fejlődését, annak irányait is. A vidéki városok közül már 1917-ben elkészítette Gyöngyös rendezési tervét a nagy tűzvész utáni újjáépítéshez, ezt követte Nagykanizsáé (1921—1924) és Egeré (1924—1929). Makó főterére 1927-ben készített tervet, a bajai vásártér rendezésére 1923-ban, Nagykőrös belterületének újjáalakítására 1925-ben. Több városépítési tervpályázaton nyert díjat, illetve helyezést. Ez egyben azt a fontos körülményt is tükrözi, hogy a húszas években tervpályázatokat írnak ki olyan munkákra, melyeket korábban a városi mérnöki hivatalok egyszerűen hatósági jogkörükben végeztek el (Miskolc, 1921; Székesfehérvár, 1922; Szombathely, 1922; Salgótarján, 1926).

ÉPÜLETSZERKEZETEK ÉS ÉPÍTŐIPAR

Az első világháborút követő évtizedben a lakó- és középületek tartó falszerkezetének legfőbb anyaga a tégla volt, melyet ez idő tájt még a régi méretben (29 × 14 × 6,5 cm) égettek, ami meghatározta a tekintélyes falvastagságokat. A födémszerkezeteknél — a hagyományos acélgerendák mellett — korszakunk a kísérletezés ideje. Középületeknél az alul- és a felülbordás vasbetonlemez-födémet, illetve a

bebetonozott acélgerendával épülő vasbetonlemez-födémet kedvelték. A később korróziós jelenségek miatt költséges felújítást igénylő Mátrai-féle vasbetonfödém-szabadalmat is alkalmazták, mert anyagtakarékos megoldás volt. Az épületek nagyobb hányada még kötőgerendás fafedélszékkel épült, a lapos tetőnek nevezett, enyhehajlású, ragasztott lemezszigeteléssel készülő, s az alkotás tömegkompozícióját alapvetően befolyásoló tetőszerkezetek még csak most kezdtek elterjedni. Egyelőre nem volt elég szakképzett szigetelőmunkás a feladat jó minőségű végzéséhez, mint ahogy a vasbetonszereléshez is kevés volt még a megfelelően kiképzett szakmunkás.

A különféle stílusreminiszcenciák a homlokzati díszítésnél is kifejezésre jutottak, ezért a kőművesmunka még jelentős maradt. A vakolatarchitektúra mellett kőből faragott homlokzatdíszek is előfordultak, de a faragott kőburkolat általában a lábazatra szorítkozott. A síma terméskőfal erre a korszakra még csakúgy nem jellemző, mint a díszítés nélküli fehér vakolat. Nagy választék állt rendelkezésre a mintás, műkőszerű padlóburkolólapokból. A kerámiaféleségeket padló- és homlokzatburkoláshoz egyaránt használták. A lépcsőszerkezeteket a hagyományos gyámolított, illetve a lebegőnek nevezett, egy oldalt leterhelt és egymásra támaszkodó kőlépcsőfokokból képzett megoldások jellemezték, melyekhez kovácsoltvas korlátok illeszkedtek. Az ajtó-, ablak- és kapuszerkezeteknél túlnyomórészt a fa alapanyagú megoldások használatosak, ablaknyílásoknál a kapcsolt gerébtokos szerkezet és a vízszintes tokszárral osztott, nagyméretű felnyíló szárnyak a szokásosak. Az ajtóknál a váz- és betétre tagolt ajtólapok kedveltek. A szolíd szerkezeti kivitelhez szépen tagolt takarólécek és szerkezeti profilok tartoztak. A lemezelt ajtó még nem terjedt el, a fém ablakszerkezetek csak ipari épületeknél voltak használatosak. Az építőipar nem volt gépesítve, legtöbbször még a magassági szállítást is ácsolt feljárókon, a hirhedt „trepnin" végezték, alacsony bérrel fizetett emberi munkaerővel. Érdekes kortünetnek tekinthető, hogy önálló építésztervezők jóformán csak a fővárosban dolgoztak. Vidéken az épülettervező tevékenység majdnem mindig az építési vállalkozással társult. E két ténykedésnek egyesítése éppenséggel nem vált az építészeti színvonal előnyére, mert a profitra való törekvés gyakran vezetett silányabb kiviteli minőséghez.

A TÖRTÉNETI STÍLUSOK KÖVETÉSE

A neobarokk építészet a 20. századba áthúzódó eklektika újabb felvirágzásának a hazai építészetet különösen jellemző változata, melyet az új építészet szemléletét követő építészettörténet egyértelműen elvetett, és máig retrográdnak minősít. Okait, módszereit és alkotásait mégis elemezni kell. A neobarokk építészet már az 1910-es években, a századforduló csodálatos építészeti megújhodásának reakciójaként jelentkezett. A neogörög, a neoromán és a neogót is újból felelevenedett, mégis, a legtöbb alkotás neobarokk stílusban épült, keveredve neoreneszánsz vonásokkal. A mediterrán építészeti kultúrörökség formái különös erővel virágoztak fel a húszas években. Ennek okai sokrétűek. A barokk stílussal magyar nemzeti hagyományt véltek ápolni: a török hódoltság utáni újjáépítés során a magyar falu és város temploma, főúri palotája, lakóháza épült ebben a stílusban. A századfordulót követő egyre radikálisabb formaújítások közepette — bizonyára az építészet kibontakozó puritanizmusának ellensúlyozásaként — sokan a barokk stílusban vélték megtalálni azt a formanyelvet, mely tömegkompozícióban, téralakításban és részletképzésben annyira kiforrott, hogy általános elterjedése biztosítottnak tűnhetett. Az új irányzatoktól a forradalom veszélyét feltételező állami, városi és egyházi építtetők a történelmi stílusok ápolását követelték meg, s dekoratív jellege miatt ezek közül is leginkább a neobarokk formákat kedvelték. A neobarokk stílus ezen kívül biztosította a középületek, városképileg fontos helyzetű bérházak reprezentatív megjelenését is.

A kor hivatalos építtetői — mint említettük — megkövetelték ugyan a történeti stílusoknak megfelelően díszített épületet, de a neobarokkot legfeljebb kedvelték, kötöttséget aligha jelentett.
342 344 Igazolja ezt a *szegedi dómtér* építése, a kor egyik legreprezentatívabb állami feladata, ahol középkori stílusú pályaterv nyerte el az első díjat. S művészinek minősítették Sándy Gyula krisztinavárosi
140 *postaigazgatósági* épületét (1925), valamint Lechner Jenő önkényesen stilizált templomait is. Hogy miért mégis a barokk stílus volt az, melyhez neves építészek — mint Györgyi Dénes, Málnai Béla, Kotsis Iván

— is előszeretettel vonzódtak? Ennek oka talán abban is rejlik, hogy a barokk építészeti formák sokrétűsége leginkább engedett szabad kezet a tervezőnek, s a történeti példák legkülönfélébb nagyságrendje is tágabb határok között tette lehetővé e formák követését.

A reneszánsz építészetből a könnyed, árkádíves loggia motívumát vették át legszívesebben építészeink. Téglaboltöv falazásához kötődő motívum volt ez, melyet acélgerendás és vasbeton tartós áthidalókkal nem lehetett megoldani. Ott, ahol terméskőből kívántak falazni, a neoromán stílus kedvezett. Ezt középkori hangulatú templomoknál, zárt hatású középületeknél egyaránt alkalmazták. A zárdák emlékét idézve, egyházi tulajdonú kollégiumok kedvelt stílusa is a neoromán volt. De még irodaépületet is emeltek neoromán formákkal (Sopron, *Pénzügyi palota,* 1928). A neoromán építőstílus művelői gyakran szinte kérkedtek az oszlopok zömökségével, az ikerablakok keskenységével, a kőfalak bástyaszerűségével: absztrahálták a kora középkor építő szellemét. Érdekes módon neogót építészeti alkotást alig emeltek; ez bizonyára túl költséges volt. Csak belső építészeti elemek, fából készült borítások, templomok kőből faragott oltárai utaltak ennek a kornak az ismeretére is. Ugyancsak kevésbé terjedtek el a hellenizáló neoklasszicista elemek. Talán azért, mert a forradalmi eszmékkel ugyancsak asszociálható racionalizmusra emlékeztettek, vagy mert a nosztalgikus világképbe nem illett hűvös megjelenésük. Wälder Gyula tovább tartott ki a barokk formák mellett, mint a többiek. Sőt, annál is tovább, mint azt a hivatalos építtetők megkövetelték volna. Épületkompozícióit végül nyers tégla falburkolattal kombinálta, amivel sajátos formai megjelenést ért el. Ezért asszociálódott a harmincas évekbe nyúló neobarokk az ő nevéhez, így vált fogalommá mint retrográd stílus a „Wälder-barokk". Pedig nem egyedül az ő nevéhez fűződik, hanem szinte egy egész nemzedékhez.

ÉPÍTÉSZEK, ÉLETMŰVEK

BÖHM HENRIK ÉS HEGEDŰS ÁRMIN

Böhm Henrik (1867—1936) és Hegedűs Ármin (1869—1945) irodája már a századfordulót követően jelentős épületeket tervezett. Kiválik ezek közül a budapesti Szervita téren (Martinelli tér) épült egykori *Török-bankház* épülete (1906), mely pártázatos, díszes, hangsúlyos attikafalával feltűnő. Pöstyénben a *Thermia Palace* gyógyszállót, az *Irma-gyógyfürdőt* és a *Pro Patria fürdőkórházat* 1915-ben építették. Az Irma-fürdő szecessziós hangvételű. A nagyszálló homlokzatán, de kivált repreztentatív belső terein — így a fogadócsarnokban és az étteremben is — a szecessziót követő neobiedermeier divat hangulata árad el. A pöstyéni, ún. *Alexander-magánszanatórium* már határozottan a barokk kompozíciók felé mutató eklektikában fogant, míg a Daruváron épített kisebb fürdőépület keleties hangvételű. Hegedűs Ármin Sebestyén Artúrral és Sterk Izidorral együtt részt vett a legjelentősebb hazai fürdő és gyógyszálló, a budapesti Gellért-szálló építésében is, annak késő szecessziós stílusú terveit készítette (1911—1918).

Ilyen előzmények után a Böhm és Hegedűs iroda a húszas évekre a fürdő- és szállodaépítkezésekhez megfelelő tervezési tapasztalattal rendelkezett. A korábbiakkal szemben azonban ezek szinte mind neobarokk stílusban épültek. A kiskunfélegyházi *Városi fürdő és szálloda* kétemeletes fő tömbje a barokk kastélyra emlékeztető tömegkompozíciónak megfelelően középső és szélső rizalitokkal hangsúlyozott kétszintes épület, mely az előteret homorú ívvel övezte. A középtengelyben elhelyezkedő előcsarnok folytatását hátsó szárnyként a fürdőépület képezte. A középrizalit oszlopos emeleti terasza, az összekötő épületszárnyak földszinti oszlopsora, a „bütüs" homlokzatok félköríves apszisai mindmegannyi, gonddal megtervezett, arányos részletei a kompozíciónak. Ettől a szimmetrikus alkotástól jellegében merően eltér a szolnoki *Tisza fürdő és szálloda* (1927) épülete, mely az ugyancsak erőteljes neobarokk 214
formaalkotás mellett egészében jól kiegyensúlyozott, aszimmetrikus kompozíciót képez. A főhomlokzat jobb oldalán a sétányra merőleges a fürdőmedence csarnoképülete. A szállodával íves árkádsor köti össze, emögött helyezkednek el a fürdő és a szálloda mellékhelyiségei, valamint a meleg fürdő kupolacsarnoka. Az együttes bal oldali szárnya a szálloda háromszintes épülete, a fürdő felőli oldalon — vagyis az épületegyüttes közepe táján — templomhoz hasonló toronnyal, mellette a párkányzatig hangsúlyozott bejárórizalittal. A fürdő-szálloda együttes szimmetrikus tömegtagozódásával festői

romantikára is törekszik. Békéscsabán a *Városi fürdő- és szálloda*épület hegyes szögű saroktelekre épült. Az alaprajz és a homlokzat súlypontját a sarkon elrendezett bejáró, és a mögötte fekvő, centrális térhatású előcsarnok képezi. A fürdőcsarnokban egy nagyobb és egy kisebb, elliptikus alaprajzú medence épült, melyek nagy tengelye egymásra merőleges, a kisebbik medence a fürdő kupolacsarnokának mintegy apszisát képezi. Ez a hatásos belső térkompozíció a homlokzaton nem mutatkozik, mivel a fürdő mellékhelyiségei, illetve a szállodaszobák részére szolgáló oldalszárnyak mögött helyezkedik el. Az épület külsején megjelenített neobarokk architektúrához viszonyítva a fürdőcsarnokok díszítése a tetszetősebb és egyénibb. Az egri *Termálfürdő* épülete barokk kúriára emlékeztető tömegbe lett foglalva, részletképzése is barokk reminiszcenciákat elevenít fel. A fővárosi kislakásépítés keretében a Böhm és Hegedűs iroda tervei alapján építették a *Gyöngyösi úti* ötszintes *lakóépület*et (1926). Az épület alaprajzában (függőfolyosós lakásmegközelítés) és homlokzataiban igénytelen.

FÁBIÁN GÁSPÁR

Fábián Gáspár (1885—1953) ahhoz a nemzedékhez tartozott, amelyből a magyar építészet megújítására törekvő „fiatalok" kikerültek. Fábián Gáspár azonban nem csatlakozott a Kós Károly köré csoportosuló újítókhoz, hanem pályafutását műegyetemi tanárainak, Hauszmann Alajosnak, és főként Nagy Virgilnek útmutatásai nyomán a történeti stílusok ápolásával kezdte meg. E felfogása mellett mindvégig következetesen kitartott. Azok közé tartozott, akik a neobarokk és a neoromán középületeket és templomokat nem az építtető kedvéért, anyagi megélhetés okából öltöztették történeti köntösbe, hanem őszinte meggyőződésből. Középület-építő tevékenységének legjelentősebb alkotása a *Szent Margit Leánygimnázium* (ma Kaffka Margit Gimnázium) a budapesti Villányi úton (1929—1930). Az alagsor felett négy szint magas épület a két szélén előrelépő tömbökkel erősen tagolt. A kompozíciónak további hangsúlyt ad az öttengelyes bejárati rizalit, melyet elszélesedő oromzat zár le. Mögötte jelenik meg az épület középpontját koronázó, oszlopos, kör alapú és kupolával fedett tetőfelépítmény. Ugyancsak erősen tagoltak az oldal- és a hátsó homlokzatok. Az épület vezérszintjén, a két szélső rizalitban helyezkedik el a kápolna és a díszterem, mindegyik a neobarokk téralkotás jellemző példája: a térarányok a középület tartószerkezeti rendszeréhez igazodnak, a fal- és mennyezetfelületet borító díszítések, valamint a boltozatok és az ablakzáradékok a történeti kort idézik. A korszerű födémszerkezeti lehetőségek és a történeti formák különbözősége az internátusi ebédlő boltöveinek alakjánál ékesszólóan ütköznek: a lapos ív rabicburkolatra vagy vasbeton szerkezetre utal. A neobarokk formákat városképileg hatékonyan jeleníti meg Fábián Gáspár a *soproni* apácák *kereskedelmi iskolá*jánál (ma Felsőfokú Óvónőképző Intézet, Ferenczi János utca). Az alagsor felett háromszintes épülettömb déli homlokzata a hazai neobarokk egyik legarányosabb alkotása. Kár, hogy az utcai főhomlokzat torzó maradt, és az épületnek csak a déli része valósult meg (1928). Fábián Gáspár további jelentős egyházi megrendelésekhez is jutott. Így ő tervezte a *székesfehérvári* belvárosban álló egykori *zárdaiskolá*t, ahol az egymáshoz tompa szögben álló épületszárnyak találkozásánál, a forgalmas utcasarok tehermentesítésére, térhomorlatot vájt a bejárat részére. Ez a felette levő attikával együtt díszes neobarokk architektúrát képez: az attikafalak az oldalszárnyak tetőszékének záró oromfalát alkotják. Egyszerűbb neobarokk építészeti megjelenést tükröz a *székesfehérvári zárdaépület*. Kétszintes neobarokk épület a *ceglédi zárda* is. Budapesten az *Istenhegyi úton* épült a *fiúnevelő intézet* a lejtős terepből erőteljesen kiemelkedő többszintes neobarokk tömbje. A *székesfehérvári leánygimnázium* épülete hegyes szögű, utcákkal határolt telekre épült. A monumentális neobarokk architektúra mögött, a keskeny utca bevezetéséhez kis teresedést sikerült Fábián Gáspárnak kiképeznie azáltal, hogy az épületet, szellemes alaprajzi megoldással, a bejárat és a lépcsőház mellett egymenetesre karcsúsította.

Fábián Gáspár életművében több olyan templommal is találkozunk, melyek középkori formákat
idéznek: a *balatonfüredi*, kőből épült, kéttornyú *templom*, a *pécsi Pius-templom* (tervpályázat: 1916), a
274 *badacsonytomaji plébániatemplom*, majd három fővárosi templom (az Üllői úton — 1929 —, az egykori
Haller téren és a Szondy utcában 1931) neoromán formakincs felhasználásával épültek. Neoromán
267 stílusban tervezte a pécsi *Szent Mór Kollégium*ot (1928) is. Egységes, nyugodt tetőzet alatt, jól tagolt

homlokzatán három rizalittal és íves ablakaival tűnik ki: a magasföldszintig terjedő lábazat és a rizalitok
kőburkolattal épültek. Egyházművészeti tevékenységének legjelentősebb alkotása a tervpályázat
nyomán épült székesfehérvári neoklasszicista *Prohászka-emléktemplom* (1928—1933), melynek hatal- 272, 273
mas centrális terét a városképben is hangsúlyos laternás gömbkupola fedi. A templombelsőben, a
monumentális kazettás boltozat alatt a lizénákkal tagolt falfelületet négy oldalt a bejáró, a szentély,
illetve az oldalkápolnák szakítják meg. A kompozíció szerves részét képező torony és a templom
oldalszárnyai nem épültek meg, így az alkotás a tervező elképzeléséhez képest torzó maradt. Fábián
Gáspár profán alkotásai között meg kell említeni a *szekszárdi* és a *nyíregyházi kórház*akat, néhány
budai villát és a *budapest-angyalföldi elmegyógyintézet*et. Kiválik ezek közül a szekszárdi kórház. A
pavilonrendszerű együttes fő épülete lejtős terepen két egymás mögé helyezett és nyitott lépcsős
építménnyel összekötött, tiszta alaprajzú és tömegében is tetszetős alkotás. Az alsó épület igazgatási
funkciójú. Alagsor feletti kétszintes, jó arányú tömbje zárt. Középrizalit és tetőfelépítmény díszítik. A
hátsó a kórháztömb, ez sokkal szélesebb, egy szinttel magasabb és jól tagolt. A szekszárdi kórház
homlokzatainak részleteiben a történeti formák már nem jelentősek. Fábián Gáspár életművét ezenkívül
sok tervpályázat és további kisebb alkotások egészítik ki. Csak templomépítéseinek száma meghaladja a
százat. Ő volt az 1920-as évek egyik legjobban foglalkoztatott, és ennek megfelelően a kormányzat és az
egyház építőművészeti szándékait munkáiban is híven tükröző építésze. Alkotásai ezen túlmenően az
építészettörténet számára azért is említésre érdemesek, mert híven tükrözik egy tehetséges építésznek
anakronizmusba torkolló szándékát, hogy fenntartson egy olyan irányzatot, melyet ellentmondásai és
retrográd szellemisége miatt mind többen hagytak el.

GYÖRGYI DÉNES

Györgyi Dénes (1886—1961) életművében fontos intermezzo volt a történeti stílusok utánérzése. Már
műegyetemi hallgató korában (1907) csatlakozott Kós Károlyhoz és a „fiatalok"-hoz, s a világháború
előtti években az építészeti megújhodás élvonalában állt. A torinói világkiállítási pavilon — Tőry Emillel
és Pogány Móriccal közös mű (1911) —, a Kós Károllyal együtt tervezett budapest-városmajori iskola
(1911—1912), a kerekegyházi templom, a kiskunhalasi iskola (1913) és több sikeres tervpályázat ezt a
felfogást tükrözik. Az 1930-as években az *Orom utcai villa* (1932) és az *Elektromos Művek* Honvéd utcai
székháza (1926—1931) *és bérháza* (1931) építésével (ez utóbbit Román Ernővel együtt alkotta), főleg
pavilonjaival, melyeket a brüsszeli és a párizsi világkiállításra tervezett, az új építészethez zárkózott fel. E 743, 744
két alkotó periódus közé a húszas évek historizáló szellemű, de jelentős művei tartoznak. A budapesti,
Közraktár u. 30. sz. irodaház (eredetileg Hangya-központ, ma ÁFOR-székház, 1917—1920), 12
főhomlokzata jól illeszkedik a pesti Duna-part kiépítésébe. A hét függőleges mezőbe foglalt ablaksávok
közötti, nutázott pillérek sora monumentális hatást kelt, amit a főpárkány alá komponált domborműves
fríz — Ohmann Béla munkája — hatásában még fokoz. A homlokzat ugyan elkerüli a historizáló
motívumokat, hatásában mégis az eklektika felé kanyarodik. Györgyi Dénes ízig-vérig neobarokk
épületei közé tartozik a debreceni *Déri Múzeum* (Münnich Aladárral közös terv, 1923—1929) és a 336
Keszthelyen felépült *Balaton Múzeum* (1920—1928). Az előzőnél a tervezők szabadabban érvényesít-
hették elképzeléseiket, s a történeti formákkal épült múzeum — előtte Medgyessy szobraival —
mindmáig Debrecen belvárosának ékessége. Ezt a minden oldalon nyugodt homlokzatú kompozíció, az
épület jó arányai, a finom bejáratalakítás, a helyes városszerkezeti és városképi beillesztés, valamint a
kiállítási termek jó megvilágítása biztosítják. A Balaton Múzeum épülete bontási anyagból és az építtető
kívánságainak megfelelő kötöttségekkel épült, de így is a városkép hatásos tömegkompozíciójú alkotása.
Györgyi Dénes neobarokk épületeinek sorához még néhány budai villa is tartozik. Életművéből két,
sajátosan formált eklektikus épület, sajnos, nem valósult meg. Az egyik a debreceni tudományegyetem
diákotthona lett volna. Az 1929-ben tervezett épület négyszintes, szimmetrikus alkotás, középső
toronytesttel, szélső rizalitokkal, csipkézett, pártázatos homlokzatlezárással. A torony kompozíciója
már modern. Az épület egésze az eklektika és a modern mezsgyéjén álló architektúrát mutatja. Ennél is
érdekesebb a másik, a debreceni városháza építésére készített pályaterv. A telektömböt körítő beépítést

három sarkon donzsonok szakítják meg, átlós rasztermintás, reliefes felületükbe függőleges ablakcsíkok metsződnek. A negyedik sarkon sima hasáb alakú torony áll, melyet henger alakú felépítmény koronáz. Az oldalsó homlokzatok finoman tagoltak, a főhomlokzaton a tanácsterem fala hatásos fény-árnyék játékot kíván kelteni ki-beszögellő felületeivel. Különösen repreztentatív lett volna az épület oldalai által körbezárt belső díszudvar. A terv az észak-európai középületek kialakítására emlékeztet. Az épület hatását már nem a részletképzés, hanem a tiszta kompozíció nagyvonalúsága biztosítja. Az általánosan elterjedt eklektikus formák alkalmazásának idején gyakran éppen ez különböztette meg a másoló munkát az értékes építészeti alkotókészségtől.

HÜBNER TIBOR

Hübner Tibor (1897—1967) régi építészcsalád sarja. A nagyapa Ybl Miklós barátja volt, a székesfehérvári színház tervezője. Apja, Hübner Jenő (1863—1929) az eklektikus győri városháza alkotója. Hübner Tibor korai építészeti tevékenysége szintén a neobarokk kompozíciókon alapszik. Egyik leg-
275, 276 jelentősebb ilyen jellegű alkotása a *Magyar Nemzeti Bank szombathelyi fiókjá*nak székháza (1928—1929) a mai Savaria út mentén fekvő, a mellékutcához lesarkítással csatlakozó telken. Az épületnek a földszintet magába foglaló, magas lábazata felett további két emeletsor helyezkedik el. A hivatali helyiségek az első emeleten vannak, a földszinten és a második emeleten négy lakás (ebből három négyszobás) épült. A neobarokk architektúra különös gondossággal megoldott részlete a középrizalit és a kapubejáró, továbbá a lépcsőház. Építészeti megjelenésben a szombathelyi bankházhoz hasonló a *Magyar Nemzeti Bank ceglédi fiókintézete* (1927—1928), mely ugyancsak saroktelken épült, de egyoldali főhomlokzattal. A lakások és a hivatali helyiségek elrendezése az előbbihez hasonló. Hübner Tibor szerényebb építészeti külsővel, Z alakú alaprajzi megoldással tervezte a *dombóvári reálgimnázium*ot. A háromszintes középső tömbhöz az egyik végén az igazgatói lakás, a másikon a tornaterem csatlakozik. Az épületben tíz különféle méretű tanterem, rajzterem, szertárak és mellékhelyiségek helyezkednek el. Az eklektikus, neobarokk díszítés a bejáróra és az igazgatói lakás feljáró lépcsőjére korlátozódik. A lakás és a tornaterem kissé szervetlenül illeszkednek az együtteshez. Hübner Tibor a harmincas évek elején az új építészet követőihez csatlakozott.

HÜLTL DEZSŐ

Hültl Dezső (1870—1945) 1892-ben szerezte meg építészeti oklevelét, ezt követően Hauszmann Alajos mellett dolgozott a budai királyi vár átalakítási munkáinál. A neobarokk formákat itt ismerte és kedvelte meg, itt sajátította el azok szabados stilizálását. Építészeti működésének alakulását életének további állomásai is meghatározták: 1898-tól Hauszmann Alajos mellett tanársegédként dolgozott. 1906-ban doktori értekezést írt Bernini életéről, s ezzel mint építész hazánkban elsőként nyerte el a műszaki doktori címet. 1913-tól a Műegyetem professzora lett. Széles körű közéleti tevékenységet fejtett ki a Magyar Mérnök- és Építész-Egyletben, a Magyar Építőművészek Szövetségében, a Magyar Képzőművészeti Társulatban, az Iparművészeti Társulatban stb. A brit építészek szövetségének (RIBA) tiszteleti tagjává választották. 1930—1931-ben a Műegyetem rektora volt. Tevékenysége és közéleti szereplése következtében az 1920-as években a magyar építésztársadalom egyik legtekintélyesebb és legbefolyásosabb tagjává lett, akinek véleménye a különböző egyesületek, tanácsok, tervpályázati bíráló bizottságok útján mértékadóan járulhatott hozzá ebben az évtizedben a hazai építészet arculatának kialakulásához.

Hültl Dezső életműve mégis különbözik mindazokétól, akik ezekben az években vele együtt a neobarokk eklektikát művelték. Épületei — barokkos hangvételük mellett — kompozíciójukban egyéniek, s a történeti formák kötöttsége ellenére az újítás szelleme valamilyen módon — például a nagyméretű, jó bevilágítást eredményező ablakokkal — érvényesül rajtuk. Főleg ipari jellegű alkotásainál, élve a feladatból adódó fokozott lehetőségekkel, törekedett a tisztultabb építészet felé. A *Pajor-szanatórium*, az angolkisasszonyok *zugligeti templom*a, a budai hegyekben épített *Vértessy-villa*

(1929) eklektikus hangvételűek. De a Mester utcai *felsőkereskedelmi iskola* épületénél a nagy ablakok és a szerény méretekre korlátozódó díszítés az épületet már szorosabban a feladathoz igazítják. Épületeinek formaadásában haladóbb volt, mint alaprajzi kialakításában. Úgy tűnik, hogy a belső elrendezést alárendelte a külső megjelenésnek. Egyik fő műve a budapesti volt *piarista székház* (ma Eötvös Loránd Tudományegyetem, Pesti Barnabás u. 1., 1915). Az épület nagyságrendben, homlokzatritmusával, üzletsorával megfelelően illeszkedik a belváros házsorához. Töretlenül vezeti át a közúti átjáró felett a nagyszabású épülettömböt, megőrizve a Váci utca egységes, zárt képét. Alkotószemléletére jellemző a székház neobarokk kápolnája, ahol a történeti hűséggel szemben ismét előtérbe helyezte a jó bevilágítást eredményező, nagy ablakokat.

Hültl Dezső életművének progresszív vonásait három jellemző alkotás összevetésén olvashatjuk le. Ezek: az első *Magyar Részvényserfőzde Fejtőháza*, a *Fővárosi Autóbuszgarázs* (1930) és a *MABI kórház* 439, 604–60 (ma Péterffy Sándor utcai Kórház és Rendelőintézeti Központ, 1934). A sörgyári fejtőház épületén csak a felépítményes, két sarokrizalittal kifejezett szimmetrikus kompozíció és az áttört párkánymellvéd utalnak történeti stílusra. Egyébként az épületet a nagy íves csarnokablakok, a rakodótért védő, acélszerkezetű konzolokon nyugvó, üvegezett előtető és az acélvázas hordószállító berendezések jellemzik. Vagyis a történeti reminiszcenciák ellenére is a 20. század alkotása. A két évtizeddel később, 1929—1930-ban épült fővárosi autóbuszgarázst alaprajzban, szerkezetben és megjelenésben egyaránt a 130 autóbusz befogadására méretezett, 72 méter fesztávolságú és 100 méter hosszú csarnok határozza meg, melynek igen figyelemreméltó mérnöki munkáit Mihalich Győző tervezte. Az enyhe hajlású, nyereg alakú, üvegezett bevilágítókkal ellátott tetőt 20 méterenként elhelyezett acél rácsostartók hordják, a közbenső mezők fióktartókon nyugvó kovaföldbeton-lemezből, bőrlemez fedéssel épültek. A csarnok homlokfala tagolt. Ehhez igazodik a csatlakozó előépítmény, melynek kompozícióját a víztorony teszi változatossá. Az épület ablakosztása, enyhén tagolt vakolatarchitektúrája mintegy átmenetet képez a négy évvel későbbi kórházépület immár teljesen tisztult architektúrájához. A volt *MABI kórház*nál (1934) a pavilonos rendszert már felváltotta az egy tömbbe foglalás korszerűbb megoldása. Az épület homlokzata — a viszonylag keskeny, de sűrűn elhelyezett és jól tagolt ablakokkal — már az új építészethez sorolható. De különösen figyelemreméltó a nagyméretű, jó arányú, szinte díszítetlen előcsarnok, melynek belsőépítészeti értékét kivált a galéria előtti, kőburkolatú pillérsor fény-árnyék játéka biztosítja. Ezeket az alkotásokat vizsgálva felvetődik a kérdés: Hültl Dezsőnek vajon meggyőződésévé vált-e az új keresése, vagy csak hajlott feléje, s csupán az építtető kívánságának tett eleget, amikor épületét tisztult architektúrával építette fel? A harmincas években készült néhány további mű arról tanúskodik, hogy Hültl mindvégig rokonszenvezett a hagyományos épületkompozíciókkal, még ha be is bizonyította, hogy az 'új divat' alkalmazásához is adottak a képességei. Az eklektikus építészetből — sok kortársával ellentétben — nem a dekor átvételét tartotta lényegesnek, hanem a városképi elegancia biztosítását. Ennek jegyében építette, már 1911-ben, a *Gazdák Biztosító Intézetének székházát és bérházát* Budapesten, a Kálvin téren, s ugyanezt a szemléletet érvényesítette negyedszázaddal később (1936—1940) a Rákóczi út és a mai Tanács körút sarkán épült *bérház*zal. Noha ennek falfelülete sima burkolatú, a kompozíció egészével, de néhány részletével is — így például a párkányokkal — érdemben a pesti Belváros eklektikus hangulata mellett tart ki. Hasonlóan értékelhető az 1937-ben, a Vérmező és a Krisztina körút sarkán épített *bérház* is, melynél a történeti kötöttség — épülettömegalkotás és részletképzés terén egyaránt — még erősebb.

A harmincas évek végén a kibontakozó új építészettel szemben kis visszalépés mutatkozott; voltak, akik a népi építészet felé fordultak, voltak viszont, akik vissza kívántak kanyarodni a szolidabbnak, kevésbé feltűnőnek vélt eklektikához, amellyel ugyan nem a barokk építészet formagazdagságát szándékoztak feleleveníteni, hanem annak tisztultabb változatával inkább csak a régmúlt hangulatát igyekeztek felidézni. Ebbe az irányba látszik kanyarodni Hültl Dezső pályája is. A réginek és az újnak az ütközése mutatkozik meg benne. Ha csak ennek alapján ítélnénk meg életművét, vergődéséről vagy tétovázásról kellene beszélnünk. De elhamarkodott dolog lenne pálcát törni egy olyan építész felett, aki tekintélyét latba vetve jelentősen járult hozzá ahhoz, hogy a Budapesti Műszaki Egyetemen bevezették a korszerű építészmérnök-képzést. 1930. évi rektori székfoglalójában ugyan elvetette a Bauhaus kezdeményezéseit, s ezzel az új építészeti törekvéseket, az általa is támogatott tantervi reform azonban,

mely az új építészet művelését szorgalmazta, néhány éven belül mégis életbe lépett. Hültl Dezsőt az építészeti közvélemény egyértelműen az eklektika híveként tartja számon, alkotásait mintegy belepte a por. Pedig ezekben ugyanúgy felcsillan az új felé fordulásnak nem egy jele, mint ahogy — konzervatív vonásai ellenére — társadalmi tevékenységével — talán akarata ellenére is — az új építészet egyik támaszává vált.

JAKAB DEZSŐ ÉS SÓS ALADÁR

Jakab Dezső (1864—1932) az első világháborút követően már csak alkalmilag társult Komor Marcell-lal, akivel korábban a századforduló sok jeles épületét alkotta. A fővárosnak évtizedeken keresztül ismert építészeti hangsúlya maradt az egykori *OTI-székház* Fiumei úti (ma Mező Imre úti) tornya, melyet a Komor—Jakab építészegyüttes az 1912-ben épített OTI palota bővítésének keretében az irodaépület folytatásaként komponált (1930). A torony az építészegyüttes stílusbeli alkalmazkodóképességének bizonyítéka: a marosvásárhelyi városháza és kultúrpalota, a szabadkai városháza és a nagyváradi Fekete Sas szálló épületein a háború előtt alkalmazott, tömegkompozícióban és részletképzésben egyaránt megnyerő, magyaros-szecessziós formákat felcserélték egy olyan architektúrával, mely csipkézett főpárkányával expresszionista jellegű. A függőleges szalagablakok és a toronynak a főpárkány feletti visszalépcsőzése a modern amerikai irodaház hatását tükrözik, s ugyanakkor az épület a neobarokk divatnak sem mond ellent. Jakab Dezső a húszas években egyéb építkezéseinél *Sós Aladár*ral (1887—1975) társult, aki korábban is a Komor—Jakab-irodában dolgozott. Közös alkotásuk a budai hegyvidék kontúrját máig befolyásoló *Svábhegyi Szanatórium* (1927) épülete, s néhány, a húszas évekre nagyon jellemző bérház, melyeknek homlokzatát zárt erkélyekkel megoldott tagoltság, de — a századvégi eklektikával ellentétben — nagyméretű ablakok és a részletképzésben — a történeti hagyománnyal szemben — egyre inkább kötetlen, egyéni kompozíció jellemzi. Ilyen a *Budai Izraelita Hitközség* Zsigmond utcai *bérháza* (1928) és a Ferenc József rakpart (ma Belgrád rakpart) 11. sz. *bérház.* Egy *rózsadombi villa* (Apostol utca 8.) neobarokk stílusú, ugyanilyen szellemben épült egy *kastély Hernádnémetiben.* A Budapest Csaba utca 13. sz. *családi ház* nemcsak az épületkompozícióból kimagasló kilátótoronnyal, hanem a nappali szoba félköríves ablakfelületének homlokzati motívumával is új formakeresést tükröz.

JAKABFFY ZOLTÁN

Jakabffy Zoltán (1877—1945) egyetemi tanulmányait követően Czigler Győző professzor mellett dolgozott. Életművében a *veszprémi, a zalaegerszegi és a szombathelyi kórház* építése a legjelentősebb. A Szombathely város és Vas megye részére épülő közkórház tervpályázatán első díjat, majd megbízást nyert. A kórház nagyságrendjével a húszas évek egyik legjelentősebb építészeti alkotása magyar vidéki városban (1925—1927). A főépület alaprajza a szélesen kitáruló, erősen tagolt kompozíciónak megfelelően a kórház osztályait középső és két oldalszárnyra, valamint az ezekből kiinduló, zárt udvart körbefogó épületnyúlványokra osztja szét. A belső udvarba pergolás bejárón keresztül jutunk. Elrendezésével a kórház átmenetet képvisel a korabeli pavilonos rendszer és a későbbi, egy tömbbe foglalás között. Rerrich Béla találóan jellemezte az alkotást, amikor azt írta róla, hogy „az egyszerű, világos alaprajzból barátságos, kedves külső megoldások alakulnak ki a tervező kezében. Kiindulói a Louis seize és a Biedermeier, de nem utánérzése, kópiája meglévő építményeknek, hanem ezeknek az irányoknak egyéni megérzésében való interpretációja. Homlokzatai újak, derűsek, de egyúttal meghitt ismerősök, mint a társaságban az olyan emberek, akik újak és ismeretlenek előttünk és mégis, mintha régi barátokat látnánk bennük, egyszerre megszeretjük őket, mert szerények, őszinték, finomak és derűsek — és becsületes benyomást tesznek ránk. És Jakabffy munkái nemcsak alaprajzi kompozíciójukban ilyenek, de elsősorban homlokzati megoldásukban is: nyugalommal, szeretettel, gondossággal és becsületességgel megoldottak. Mikor ezeket a munkákat nézegetjük, mintha éreznők, hogy ez az építész a régiek módjára

jutott el idáig: megtanulta a mesterséget alaposan és ösztönös, eredeti és egyéni ízléssel űzi." Rerrich Bélának, aki az építészeti haladás különféle útjaival kísérletező, kimagasló képességű és teljesítményű építész volt, ezen szavai legalább olyan jellemzőek a kor építészeti szemléletére, mint a Vas megyei kórház eklektikus homlokzatai: a neobarokk formák mögött tükrözik a formakeresés szándékát, az útkeresés mellett a mesterségbeli tudásba való kapaszkodást; az alaprajz elsőbbségének elismerésével előrevetítik a funkcionalizmust, ugyanakkor magyarázatot kívánnak szolgáltatni olyan formákhoz, melyek korszerűségéről már maguk sem lehettek meggyőződve. Jakabffy más munkái — *Berey Lajos építőmester irodaháza* (1924) és *Száva Sándor lakóháza* — még kötöttebb, neobarokk stílusú homlokzatokkal épültek. Életművéhez tartozik az *ankarai magyar követség* épülete is.

KOTSIS IVÁN

Kotsis Iván (1889—1980) alkotásokban gazdag életművének első épületei a történeti építészet formahagyományainak ápolásával épültek. A legelsők egyike a Margitszigeten épült földszintes *tejivócsarnok* (1926), mely a szecessziót követő neobiedermeier hangulatát kelti. Eklektikus, neobarokk a Balaton *tihanyi* partján épített főúri *villa.* A húszas évek egyik legreprezentatívabb neobarokk temploma az 1925—1927 között Zalaegerszegen épült *Károly király emléktemplom* és a hozzá kapcsolódó *Ferencrendi zárda.* Az együttes a mai napig fontos eleme a városképnek. Az utcaképet főként a finom arányú, gazdagon tagolt torony uralja. Ugyancsak gazdag tagozódású a templom fő- és kereszthajójának összemetsződésében épült tetősátor, valamint a torony tövében létesült árkád, mely a kolostor előkertjére nyílik. A belső teret nagyméretű dongaboltozatok jellemzik. Megannyi gondosan kialakított részlet tanúskodik arról, hogy Kotsis mennyire járatos volt a reneszánsz-barokk formák világában, és milyen művészi érzékkel tudta azokat a megfelelő helyen alkalmazni. A templom- és zárdaépítést követően, 1927—1928-ban átépítette a régi *zalaegerszegi vármegyeház*at: a 18. századi kétszintes épületre második emeletet épített. Az eredeti és az új homlokzati részletek gondosan elválnak egymástól, mégis harmonikus együttesbe olvadnak. Az épület külön érdeme, hogy helyesen szabta meg a város főútjának, a Kossuth Lajos utcának beépítési magasságát. Ugyanezekben az években, 1926—1927-ben épült a tihanyi *Biológiai Kutató Intézet* együttese, a hajókikötő mellett a tóparton. Az épület a környezeti adottságokhoz igazodik. A funkcióknak is megfelelő tagoltság, az épületeket egybefogó árkádos összekötő folyosók, a puritán homlokzat, a nagyméretű ablakok és a viszonylag enyhe hajlású tetősíkok révén olyan középületet sikerült alkotni, mely már nem egy jellel utal az építészet közelgő, nagy metamorfózisára.

Kotsis Iván szerepe a magyar építészetben nagyon hasonlít Otto Wagneréhez, aki akadémiai kinevezését követően meggyőződésből csatlakozott a szecessziós újítókhoz: Kotsist 8 évi magántanári és rendkívüli tanári tevékenység után, 1928-ban nevezték ki professzornak a Műegyetem 1926-ban létesített épülettervezési tanszékére. Alig néhány év alatt végbement a hazai építészet e kimagasló képességű és munkabírású építészének az életművében az a változás, mely a díszítőelemek mérsékelt alkalmazásában, sajátos, kezdetben a német Heimatstil jelesebb művelőinek hatásától nem mentes, mindenesetre tisztultabb kompozíciókban mutatkozott meg. 1928-ban épült az *Országos Közegészségügyi Intézet Ápoló- és Védőképző Iskolája.* Ezzel lépett az új építészet útjára. Szabadon álló, történeti környezet befolyásától mentes beépítéseknél egyhamar a modern építészet kimagasló példáit teremtette meg
(*Balatonboglár, plébániatempolom,* 1931—1933). Székesfehérvár belvárosának építkezéseinél gyakran 542
mértéktartásra késztette a történeti környezet. Kotsis Iván működésének kezdeti szakaszát a felsorolt példákon kívül több fővárosi és vidéki nyaraló, lakóház, laktanya és kastély jellemzi.

MÁLNAI BÉLA

283 Málnai Béla (1878—1941) 1901-ben szerzett építészoklevelet a Budapesti Műegyetemen. Lechner Ödön irodájába szegődött, ahol a mester szemlélete természetesen befolyást gyakorolt rá. Nem kevésbé jelentős felfogásának kialakulására, hogy ezt követően Lajta Béla műtermében is dolgozott. Miután 1907-ben Haász Gyulával társult, irodájuk az első világháború kitöréséig a haladó szellemű magyar építészet figyelemre méltó alkotásainak egész sorát tervezte. Legismertebb a *Cseh—Magyar Iparbank* Münnich Ferenc utcai (volt Nádor utca) *iroda- és bérháza* volt (1912). Csak ezeknek az előzményeknek az ismeretében — s hangsúlyozva azt, hogy Málnai a háború előtti magyar építészetben Lajta Béla mellett szinte a legprogresszívebb egyéniség — értékelhető pályájának az a korszakot jellemző fordulata, hogy egy évtizedre Málnai Béla is visszatért a neobarokk építészet műveléséhez.

Ebből az alkotó periódusából fő műve a budapesti Kossuth Lajos tér északi határfalát képező,
216 hatszintes *bérház* (1927). Homlokzatát övpárkányok három szintre osztják. Hangsúlyosak a sarokrizalitok, mindegyiket négy ión oszlop tagolja, s szobrok díszítik. Ami a sarokrizalitok helyzetét és arányait, valamint íves földszinti nyílásait illeti, hasonló megoldás található Málnainak még 1913-ban, a *Magyar Kereskedelmi Csarnok* Szabadság téri épületéhez készített, de meg nem valósított tervén. A Kossuth Lajos téri bérház Málnai életművében a legnagyobb volumenű, és egyúttal városképileg is legexponáltabb alkotás. Hogy teljesen a megbízó, a Magyar Általános Kőszénbánya Rt. maradi felfogásának köszönhető-e az eklektikus homlokzat vagy a környezet historizáló jellege is befolyásolta az építészt, nehéz lenne megmondani. Feltehető, hogy maga Málnai is, s pályatársai közül még jó néhányan, húsz évvel korábbi formakísérleteiket eredménytelennek tartották. Nem korábbi lelkesedésüket becsülték le, hanem feladták a reményt, hogy újításaikat és eredményeiket a társadalom méltányolja és elfogadja. Málnai bizonyára ezért tartott ki a Kossuth Lajos téri építkezést követően is jó néhány évig az eklektika mellett. *Szarvas Gábor úti villája* ugyanabban az évben készült, mint a Kossuth téri bérház; az 1931-ben tervezett Orló utcai *Mende-villa* még mindig historizáló hatást keltő, íves oszlopállásokkal támasztja alá az egyébként már az új építészet felé tekintő homlokzat teraszát.

MÜNNICH ALADÁR

440. 442 Münnich Aladár (1890—1975) berlini és müncheni építészeti tanulmányok után Angliában és Kínában dolgozott, majd hazatérve Korb Flóris építészirodájában vállalt munkát. 1920-ban
639. 336 önállósította magát. Györgyi Dénessel együtt építette a debreceni *Déri Múzeum*ot (1923—1929). Az 1920-as években épült, eklektikus stílusú önálló munkái között meg kell említeni néhány városképileg fontos helyzetű lakóházat Gyöngyösön, s a bajai vármegyeház átalakítását. Neobarokk a margitszigeti *galamblövőklubház* (1929), holott épületkompozíciója — a hangsúlyos középső toronnyal — inkább középkori vár emlékeit ébreszti a szemlélőben. Festői tömegtagozódás és reneszánsz loggia jellemzi a *sárospataki* szolgabírói lakások *villáját*, s neobarokk a zárt sorba illő, alaprajzában is a múlt század végének bérházát idéző, háromszintes, több lakásos *bérház Békéscsabán*. Ezt a Magyar—Olasz Bank építtette. Az épület földszintjén a bankhelyiségek helyezkednek el. A *Hungária evezősklub* dunai *sportházá*nak festői külsején középkori és modern elemek keverednek, az alaprajz a funkciónak megfelelően sajátos: a földszinten a csónaktároló csarnokot a sporttal kapcsolatos helyiségek övezik, az emeleten — tetőtérbe építve — a klubélet helyiségeit találjuk. Ugyancsak eklektikus megjelenésűek a budapesti nagypolgári lakóházak, melyekből Münnich Aladár többet is épített (*Építőipari Rt.* Stefánia úti *bérvillája*, *villa a Svábhegyen*). A *Benczúr utcai bérház* (1928), mely a telket kétoldalt foglalja el s szélső épületszárnyai díszudvarszerű bejáratot fognak közre, korszerűbb szellemben fogant. A *Márvány utcai bérház* (1929) homlokzata díszítetlen, legalábbis ornamensek helyett csupán a mellvédek vakolt csíkjai adnak vízszintes hangsúlyokat a nyerstégla felületnek. A homlokzat ritmusát, mint Münnich
264 Aladár más épületein is, a zárt erkélyek biztosítják. Az eklektikus stílusjegyeket még a *miskolci vásárcsarnok*on is megtalálhatjuk (1929), melynek tömege görög templom alakját idézi, holott a háromhajós, jól világított és áttekinthető vásárteret célszerű és tetszetős acélváz hidalja át. Münnich

Aladár a húszas években néhány kisebb ipari épületet is tervezett. Legjelentősebb közöttük a *tápiószelei magraktár*. A négyszintes épülettömb jó arányú, a lizénák közé helyezett ablakokkal vertikálisan hangsúlyozott. Ez az épület az új építészet egyik előzményének tekinthető. A budapesti városháza és belváros rendezésére szintén a húszas években készített olyan tervet, melyen a tíz évvel később munkába vett Madách sugárút mint Erzsébet sugárút szerepelt: torkolatából az új városháza magas tömbjére nyílt kilátás. A mai Tanács körút az ő tervén klasszicista monumentalitásban jelent meg. De az elképzelés még sem alaprajzilag, sem megjelenésében nem volt eléggé kiforrott.

SÁNDY GYULA

Sándy Gyula (1868—1953) 1891-ben szerezte meg építészi oklevelét. Már egyetemi tanulmányai idején — a nyári szünidők alatt — Steindl Imre mellett dolgozott. Később a Műegyetemen, Pecz Samu tanszékén lett tanársegéd, majd 1914-ben az épületszerkezettan professzorává nevezték ki. Széles körű tervezői tevékenységet folytatott, részben Foerk Ernő és Orbán Ferenc építészekkel, akik ipariskolai tanárkodása idején voltak kartársai. Számos templomot, illetve meglevő templomhoz tornyot épített. Hódmezővásárhelyen a gimnáziumot, a szemkórházat és a kaszinót, Budapesten, a Fehérvári úton iskolát. Legjelentősebb műve a *Budai Postapalotá*nak (1925—1926) nevezett irodaépület a Krisztina 140
körúton (ma a Postavezérigazgatóság székhelye), amely a hagyományos építészetszemlélet sajátos példája. A homlokzaton csak kisméretű rizalitok tagolják a nagyméretű tömböt, melynek mozgalmasságát a függőleges egységekbe komponált ablakok, valamint a fehér és a téglapiros színezések váltakozása igyekszik biztosítani. A sarkokon kimagasló pártázatos, kör alapú tornyok az eklektika szellemét viszik az épület kompozíciójába.

A boulevard arányú soproni Deák tér (ma Május 1. tér) végén áll a Sándy Gyula által tervezett *Evangélikus Hittudományi Kar épülete* (1929, ma általános iskola). Az épület városépítészeti feladata a tér 263
méltó lezárása, amihez Sándy neoreneszánsz formákkal szokatlan tömegkompozíciójú, U alakú épületet tervezett a tér tengelyében levő, kocsifelhajtón és lépcsőkön megközelíthető kapuzattal. A budai postapalotához hasonlóan a magas tetőzetet az épület látványában itt is kikerülte. Sándy Gyula részt vett a *genfi népszövetségi palota* tervpályázatán is, festői épületcsoportot tervezett, melynek együttese aszimmetrikus, de a közös kompozícióba foglalt három épülettömb mindegyike önmagában szimmetrikus egységet képez. Az enyhe hajlású tetőidomok itt is eltűnnek a fiálékkal díszített attikák mögött. Említett templomépületei közül néhánynak díszítéséül magyaros motívumokat is felhasznált, 271
példa erre a *kispesti* és a *tengelici evangélikus templom*ok (1928 előtt).

WELLISCH (VÁGVECSEI) ANDOR

Wellisch (Vágvecsei) Andor (1887—1956) építészeti tanulmányait 1909-ben fejezte be a Budapesti Műegyetemen. Addigra már megfelelő gyakorlathoz is jutott apja, Wellisch Alfréd irodájában, mely 1882-ben nyílt meg, és ahol több száz pesti bérházat terveztek a századforduló körüli évtizedekben. 1911-ben önálló irodát nyitott, s még az első világháború előtt több bérházat és magánvillát tervezett. (*Négyemeletes bérház* a Visegrádi utcában, *Lukács-féle bérvilla* a Garas utcában, *bérház a Retek utcában, villa a Trombitás utcában.*) Tervei alapján ez időben épült a *budapest-rákosmezei gazdasági iskola* és az *aranyosmaróti főgimnázium* is. Életművének fontosabb alkotásai az első háború utáni években készültek. Közülük kiválik az *új lóversenytér* Budapesten. Munkálatai a Magyar Lovaregylet 141
megbízásából 1924-ben kezdődtek meg, s még a Széchenyi-féle 1827-es alapítás centenáriuma előtt el is készültek. Az első osztályú tribün a reprezentatív középület jellegével fogadja a vendégeket: két hangsúlyos sarokrizalit között az épület tömbjét középen egy három ívből komponált bejárat szakítja meg, ehhez a homlokzat elé helyezett teraszok csatlakoznak. Az első emeleti szinten árkádíves folyosó vetül ki a homlokzatra. Túloldalt a tribün, igen ötletesen, egymás felett két lelátóra oszlik, az alsót nagyobb, a felsőt kisebb méretű, acélvázas szerkezeten nyugvó tribüntető fedi: a tervező a lelátó

ülésszámát így szinte meg tudta kétszerezni. A főhomlokzat neobarokk architektúrája befordul az oldalhomlokzatokra, s innen a lelátók oldalára is. A kőmellvédes feljárólépcső egybefolyik a lelátók előtti, magas lábazattal. A másodosztályú tribün, mely az előbbi mellett helyezkedik el, egyetlen nagy lelátóval épült. A lelátók alatti terek kiképzése — étterem és egyéb rendeltetésű helyiségek részére — mindkét épületnél a kor ízlését követi. Ugyancsak figyelemre méltó mindkét tribünépületnél, hogy a lelátót fedő tető a túloldali bejárat felőli homlokzaton az épület hagyományos kontytetőidomának kontúrjaival jelentkezik.

Wellisch Andor tervezte az Észak-magyarországi Kőszénbánya Társulat részére Baglyasalján a *munkás- és tisztviselő-lakótelepek*et (1921—1922). A lakóházak között legkisebb az egyszobás lakásokkal épülő ikerlakóház, mely tornácon át megközelíthető, konyhából nyíló szobát, valamint kamrát tartalmaz. Ez az alaprajzi megoldás a közművesítés hiányára vezethető vissza. A kétszobás ikerlakóházból négyféle változatot tervezett. A lakótelepen kétlakásos ház is épült. A tisztviselői lakóház alaprajzi programját a bányatársulat lényegesen gazdagabban állapította meg: három- és négyszobás, fürdőszobás és verandás elrendezéssel. A különbség a munkáslakóházakkal szemben hiven tükrözte a társadalmi osztálytagozódást. A munkás- és a tisztviselői lakás tervezésénél egyaránt Wellisch Andor érdeme a tetszetős építészeti megfogalmazás, az összetett tetőidommal, árkádos tornácokkal, a homlokzat síkja elé lépő, zárt erkélyes motívumokkal gazdagított kompozíció. Nem nélkülözik ezek az épületek a múlt század végén Angliában elterjedt munkáslakótelepek kertvárosi hangulatra való törekvését, valamint a század első évtizedében hazánkban kezdeményezett népi építészet felé fordulást sem. Hasonló jellegben, változatos és tetszetős tömegkompozícióval, és ennek megfelelő játékos homlokzatokkal épültek a telep középületei is. A legreprezentatívabb közöttük a *kaszinó.* Ennek központi, önmagában szimmetrikus épülettömbjéhez kétoldalt festői tagozódással csatlakoznak az oldalszárnyak, s alig vetítik ki a homlokzatra azt a belül mutatkozó tagozódást, mely elkülöníti egymástól a tisztviselőket, az altiszteket és a bányászokat. A kéttantermes iskolaépületet mozgalmas tetőidom fedi. A lakótelep valamennyi épületét az a koncepció hatja át, hogy a bányavidék szép nógrádi tájképéhez a mediterrán kultúrkörből átültetett reneszánsz-barokk formák helyett szervesebben illeszkedik a szabdalt alaprajzból következő, mozgalmas tömegkompozíció és a népi építészetből vett dekoráció.

Wellisch Andor a *rákospalotai állami elemi iskolá*nál a rusztikus nyerskőlábazat felett, a homlokzaton neobarokk díszítéseket alkalmazott. Korszerűnek tekinthető az épület architektonikus megjelenése abból a szempontból, hogy három-három ablaknak lizénával való elválasztása kivetíti a tantermek helyzetét a homlokzatra. Az épület bejárata az aszimmetrikus helyzetű sarokrizalit oldalsó nyílástengelyébe van komponálva. Ugyancsak Wellisch Andor nevéhez fűződik a *mádi elemi iskola,* valamint több bérház, villa, bank és egyéb középület is. A bérházépületek közül városképi jelentősége, átgondolt beépítése és korszerű alaprajza miatt kiválik a pesti Duna-parton álló *Petőfi tér 3. sz. épület.*

WÄLDER GYULA

Wälder Gyula (1884—1944) építészmérnöki oklevelét 1905-ben szerezte meg a Budapesti Műegyetemen. Ezt követően egy évet Itáliában töltött a Képzőművészeti Tanács ösztöndíjával. Hazatérése után eklektikus stílusban tervezett gyógyszertárpályatervével elnyerte a Magyar Mérnök- és Építész-Egylet Ybl-érmét. Ekkor került Nagy Virgil professzor mellé tanársegédnek az Ókori Építéstan tanszékére, melynek két évtizeddel később — 1923-tól — már ő lett a professzora. A nagynevű magyar mérnök és vasbetontervező Zielinski Szilárd elnöksége idején került a Közmunkák Tanácsához az építési és városépítési ügyek előadójaként. Az itáliai tanulmányutat követően — de később is — behatóan foglalkozott a hazai barokk építészet történetével, és saját állítása szerint is élethivatásának tartotta a magyarországi barokk stilus fejlesztését. Ebben a felfogásban épített alkotásai valóban évekig befolyásolták a hazai közvéleményt, a kormányzatot és a pályatársakat, noha a neobarokk iránti vonzódás semmiképpen sem vezethető vissza Wälder kezdeményezésére. Mégis olyan jelentős alkotások jutottak neki osztályrészül, mint a budai *cisztercita gimnázium, rendház és templom* a Villányi úton, a

BSzKRT-székház a Nagydiófa utcában (1924—1926), később a klinkertégla burkolatú homlokzatról ismert *Madách téri épületegyüttes* (1938), s a *Rákóczi út üzletsoros bérházai* (1937—1939). Felfogásában kezdetben a magyar tervezők java osztozott: Fábián Gáspár, Hübner Tibor, Kotsis Iván, Münnich Aladár, Wellisch Andor és mások. A „Wälder-barokk" elnevezést — pejoratív ízzel — azért érdemelte ki, mert míg a kortársak az új építészet kibontakozásával maguk is ennek szolgálatába léptek, addig Wälder a fejlődéssel szembeszegülve mindvégig kitartott a régi formák alkalmazása mellett.

A neobarokk stílus ápolása Wälder életművében az első világháború előtti évekre nyúlik vissza. 1910 körül, általános reakcióként a szecesszió dekoratív, de költséges és technikailag is nehezen megvalósítható formatörekvéseire, a neobarokk formák Amerikában, Nyugat- és Közép-Európában egyaránt elterjedtek. Wälder első neobarokk stílusú alkotása a *besztercei erdőigazgatóság épülete* volt. Ezt követték a *budakeszi zárdaiskola*, a *miskolci zenepalota*, az *egri siketnémaintézet* és ugyanott a *Korona-szálló*. 1927-ben tervezte a *cisztercita rend budai gimnáziumát, rendházát és templomát* (ma József 269, 270 Attila Gimnázium). A szimmetrikus kompozíció közepén a kéttornyú templom áll. Az első tervek szerint a homloksík enyhén kidomborodott, s a tornyok kör alaprajzú kolonáddal épültek, majd sisakkal zárultak volna. A megvalósult változat ennél egyszerűbb. Feltűnően egyszerű a templom belseje is, térkialakítása nélkülözi a barokk dinamizmust. A templom két oldalán egy-egy zárt, ötszintes tömböt képezett volna a gimnázium és a rendház épülete, ebből azonban csak a nyugati, a gimnázium épült fel U alakú beépítéssel. Az oldalszárnyakat középütt kétszintes épületszárny köti össze. A homlokzat nem tükrözi a tantermek elhelyezkedését, de jó arányú: az alsó két szint kváderes felületképzését a középső díszerkély mellvédjével egybekomponált övpárkány, a felsőbb emeleteket a szobordíszekkel ékesített, kőbábos, mellvédes koronázópárkány zárja. Az épületegyüttes jelentősége elsősorban városképi; megnyerő hatását még akkor sem tagadhatjuk, ha az eklektikus építészeti megjelenést egyébként maradinak ítéljük.

Míg a cisztercita templom és gimnázium architektúrája kifelé hatásos, addig a *BSzKRT* Nagydiófa 218 utcai *székháza* (1926) nem homlokzatával, hanem inkább belső építészeti kialakításával kíván reprezentálni. Utcai megjelenése viszonylag egyszerű: az alagsor felett hatszintes épület három osztópárkánnyal tagolt; az alsó a lábazatot választja el a két további szinten végighúzódó kváderezett felülettől, melynek középső hét ablaktengelyét még külön lizénák tagolják. A középső övpárkány feletti három szinten a falfelület csak gyéren díszített. A legfelső emelet pedig a főpárkány fölött helyezkedik el, s igyekszik szerényen visszalépni. A földszinti ablakok kovácsolt vasrács díszei, valamint a fő- és a mellékbejárat a homlokzat hangsúlyos elemei. A szűk pesti utcában a homlokzat alig tud érvényesülni. Az udvari homlokzat teljesen sima, egyszerű. Az épület belsejében, a vezérszinten, az igazgatás helyiségeinél a gazdagon faragott falborítások, ajtókeretek a neobarokk stílust követik. A díszterem viszonylag keskeny és magas, kedvezőtlen térhatású, de az ülésterem, melynek mennyezetéről a barokk stukkó sem hiányzik, minden részletével együtt megfelel a kor ízlésének. Berendezéséhez tartoznak a nehéz barokk tárgyalóasztal és a neorokoko támlásszékek.

A *budakeszi zárda és leányiskola* épülete (1926) ugyancsak U alakú alaprajzzal épült, melynek egyik szárát a kápolna képezi. Így azután az épület külső megjelenésében a kétszintes, nyugodt, hétablaktengelyes főhomlokzat uralkodik, melyhez oldalt aszimmetrikus toldalékként kapcsolódik a kápolnabejárat. A másik oldalhomlokzat egyszerűbb.

A *komáromi polgári iskola* nyugodt, manzárdtetős, két rizalittal és erkélyes bejárati kapuval megszakított homlokzata igen jó arányú: az épület háromszintes és tizenöt ablaktengelyes. Alaprajza határozottan tisztább, mint a korábbi épületeké, melyeknél a barokk hangsúlyos külső szimmetriája és az alaprajz aszimmetriája gyakran ellentmondásban állnak egymással. Így van ez a két egri épületnél is: sem a *Siketnémaintézet*, sem a *Korona-szálloda* (1927) szabdalt alaprajzból következő épülettömegei nem alkalmasak megnyerő neobarokk architektúra komponálására. Ezt Wälder Gyula is érezhette, s a szálló főhomlokzatát az olasz városi házaknál tapasztalható puritanizmussal tervezte. De az egri *Pénzügyi palota* (1926) tervének homlokzata megnyerő és hangulatos. Ugyanez érvényes a miskolci *Főpostaépület* részére ugyancsak 1926-ban készített tervre is. A *szófiai magyar követségi palota* (1926 előtt) a húszas évek barokk építészetének ugyancsak jellemző példája. A főhomlokzat öt ablaktengelyéhez kétoldalt egy-egy zárt erkélyszerű rizalit csatlakozik, ami további egy-egy ablaktengelyt jelent. Az épület L alakú alaprajza

következtében a két oldalhomlokzat egymástól eltérő, az egyik háromaxisos, a másik öt. A tetőidom mozgalmas, s a barokk stílusnak megfelelően manzárdosan tört síkú. Az épület reprezentatív jellegére való tekintettel a bejáratok, a főlépcsőház és a fogadótermek gazdagon díszítettek. Ez az épület Wälder Gyula egyik legjellegzetesebb alkotása. Az *esztergomi lakóháztömb*öt 1927-ben Wälder ugyancsak barokk stílusban tervezte; a hosszan elnyúló, háromszintes épületet hangsúlyos rizalitok szakítják meg. A *salgótarjáni csendőriskola* (1927) utcára nyíló, keskenyebb homlokzata ugyancsak jellemző a neobarokk húszas években elterjedt hangulatára.

Néhány épületnél Wälder Gyula — nyilván a költséges díszítéseket és tetőidomokat elkerülendő — nem alkalmazta a barokk stílust. Ezek között van korai műve, a *kisvárdai gimnázium* épülete. A homlokzatot mindössze kanellurázott lizénák szakítják meg, az ablakok között, illetve helyenként azok körül sgraffito-dísz ékesíti a falfelületet. Az épület tömegkompozíciója is viszonylag egyszerű. Az alagsor magasságáig terjedő lábazat ciklopkőfelülete azonban nincs teljesen összhangban a felsőbb szintek vakolatarchitektúrájával.

A harmincas években Wälder Gyula a tervezett Madách Imre sugárút indulópontjánál fekvő
747, 748 budapesti Madách tér megkomponálásában (1937) vett részt. Az épületegyüttes kialakítása az ő nevéhez fűződik, de az egyes épületszakaszokon — a kötött homlokzatok mögött — különféle megbízók feladatai alapján más építészek is dolgoztak. A Madách teret kőlap burkolatú pillérek során álló, nagy, U alakú beépítés veszi körül, melynek tövében van a máig sem továbbvezetett sugárút kiindulása. A Tanács
751 körúton északi irányban folytatódik a Wälder tervezte klinkerburkolatú homlokzat, de a sugárutat szegélyező két hatalmas tömbhöz képest homloksíkban visszalépve és alacsonyabb párkánymagassággal. Ennél a nagyszabású, a pesti városképben mindmáig hangsúlyos épületegyüttesnél és a Rákóczi úti
750 épületeknél (ún. *Guttmannsarok* 1937), egyaránt olyan épület- és homlokzatkompozíció érvényesült, melynek már csak részletei barokk stílusúak. Ugyanakkor az attikafalas egyenes párkányvonal, a díszítetlen pillérek, az ablakok arányai mindmegannyi motívumot és jellegzetes vonást képeznek, melyek valójában már messze állnak a barokk formák történetileg hű utánzásától, és inkább azt a célt szolgálják, hogy a maradi közönség számára az új építészet szükségszerű előretörése mellett valamit még nyújtsanak a nosztalgiával szemlélt régmúltból.

A FESTŐI HATÁSRA TÖREKVÉS

A történeti stílusokat váltakozva felhasználó korban az építészeti törekvések lényegét szinte jobban lehet kifejezni a hatás elemzésével, semmint a mintaképekhez való besorolással. Főleg a 19. század második felében, a késői eklektika idején gyakoriak az olyan épületek, melyeknek legfőbb építészeti jellemvonásuk a festői kompozíció és díszítés. Ez a festőiségre törekvés egyaránt fakad a múlt századi romantikából s a társművészetekben — elsősorban a festészetben — elért hatások utolérésének, utánzásának vágyából. Mindkettő a 19. század felfogásának jellemző megnyilvánulása. A festői megjelenés éppen a múlt század új építészeti feladatainak előtérbe kerülése idején jellemző. A gyárépület, a közlekedési létesítmények, a kiállítási pavilonok így találnak méltó külsőt annak a tartalomnak a megfogalmazására, melynek megvalósítását a kor technikai vívmányai tették lehetővé. A festőiségre törekvő építészet a romantikától — különféle eklektikus stílusjegyeken át — a népi építészet elemeinek felhasználásáig terjed, de a választott eszközökben nehéz időrendi törvényszerűségre lelni, mert a folyamatban nem az alkalmazott formajegy eredete, hanem a kívánt hatás a döntő. A középkori kastély tornyát idéző gyárkémény és a parasztház tornácával feldíszített nagypolgári budai villa építészeti megfogalmazása közös gyökérből, az eklektika tág értelmezéséből ered. A célkitűzés azonban ennél haladóbb: a festői hatásra törekvésben a környezethez méltó beilleszkedés szándéka is felfedezhető, noha ezt csak sokkal később fogalmazták meg építészeti kritériumként. A népi építészet elemeinek a századforduló óta ismert kutatása, majd felelevenítése, illetve az urbanizációval a városi településekbe való átültetése a nemzeti stílustörekvésekkel összhangban, tudományos és művészetpolitikai célkitűzések nyomán történt. De mivel a célkitűzések hamar megváltoztak, pusztán divattá váltak, a népies stílust most már esztétikai vonatkozásai, festői megjelenése miatt kedvelték. A két törekvés — tudatos nacionalizmus és a festői megjelenítés szándéka —

több alkotásban találkozott egymással. A divatos festőiség mintaképe az angol romantika és a nyugat-európai eklektika után a húszas években a német Heimatstil lett.

A festői hatások keresésének ellentéte a racionális egyszerűségre törekvő új építészet volt, mely tehát nem is annyira az eklektikával, hanem sokkal inkább az eklektikusan is építő, festői hatású építészettel szemben jelent meg. Sehol sem világlik ki a kettő különbsége, szembenállása világosabban, mint a városképben való megjelenésnél: a festői hatásra törekvő épület sajátos értékeit homlokzatán hordja, s méretben, beépítési módban egyaránt jól alkalmazkodik a környezethez. Az új építészeti alkotás puritanizmusával kérkedik, s kezdeti feltűnő hatása gyakran éppen a környezethez képest megmutatkozó disszonanciában rejlett.

Az angol mintákat követő, festői hatásra törekvő építészet a 19. században alig tudott hazánkban kibontakozni, mert a „késői viktoriánus" építészeti mintaképek érvényesülése idején már a belga, német és osztrák szecesszióra kellett figyelni, azokkal kellett szembehelyezni a nemzeti öntudatnak megfelelő magyaros építészetet. Ennek jegyében zárkóztak fel a fiatal építészek Lechner Ödön mögé, s ebből a magból nőtt ki az erdélyi építészetet felmérő és elemző népi építészeti irányzat. Az első világháborút követő évtizedben azonban a helyzet a korábban mintegy átlépett festői hatású építőmodornak kedvezett. A szecesszió „elavult", az építtető társadalom pedig kezdettől fogva forradalminak tartotta az új stílustörekvéseket. Ráadásul a népi építészetből gyűjtött építészeti alakzatok nem feleltek meg a városi, kivált a fővárosi beépítések léptékének. Ezeknek az irányzatoknak a kizáródása miatt az út ismét visszakanyarodott az eklektikához, de ugyanakkor — az eklektika köntöse alatt — teret kaptak a különféle festői hatású épületkompozíciók is, melyek ereje éppenséggel nem a historizálásban, hanem sokáig fel sem ismert esztétikai megjelenésükben rejlett. Ide sorolhatók azok az alkotások, főleg együttesek is, melyek hatásukat az épület helyzetének megfelelő, sajátos kompozícióval érték el: a hegyoldalba telepített lillafüredi *Palota-szálló* (bár német reneszánsz formákat használ), kiváló arányaival a *szegedi dómtér* (noha az északnémet expresszionisták nyerstégla architektúráját használja), valamint az alföldi tanyai iskolák tájba illő épületei (jóllehet székelyföldi formákat követnek).

GREGERSEN HUGÓ

Gregersen Hugónak (1889—1975), a norvég származású, Magyarországon letelepedett építési vál- 380
lalkozó unokájának életműve sajátos helyet foglal el építészettörténetünkben. Budai villatervei — köztük saját háza is — mértékkel alkalmazott historizáló felfogást tükröznek. De meglepőek felhőkarcolótervei és különféle vázlatai, melyekkel egy addig a hazai építészetben még elképzelésben sem ismert léptéket kívánt bevezetni. A mai Madách téri beépítés helyére javasolt felhőkarcolója harmincemeletes, gigantikus épület, amely mellett az *Anker-palota* hivalkodó tetőzetével együtt eltörpült volna. Részletek tekintetében ebben a tervben még sok az eklektikus vonás: a frízek, párkányok klasszicizálók. A Rákóczi úton, a Rókus-kórház helyére javasolt toronyház már korszerűbb megfogalmazású; noha felfelé visszalépcsőző tömegtagozódása az előző tervhez hasonló, mégis karcsúbbnak tűnik. Az ablakok összefogása — magas, függőleges csíkokba — modernizálja a tervet. A kor formakereső törekvésére nagyon jellemző, hogy Gregersen a húszas évek végén megnyerte a Mérnök- és Építész-Egylet nagypályázatát, majd a *Colombus-tornyra*, mely ugyancsak gigantikus építészeti elképzelésekről tanúskodik, az 1930. évi nagydíjat kapta meg. További, publikált templom- és bárháztervei ugyancsak nagyvonalú építészeti elképzelésekről tanúskodnak. Megvalósított épületei közül kimagaslik a budai *Fő utca 37/c* (lakóház, 1936), valamint a *Mártírok útja 69* (1939) és a *Bem József utca 24* (1937, jól tagolt bérház). A sima falfelületeket áttört erkélymellvédek díszítik. Történeti múlt és racionális modernitás találkozik ezeken a homlokzatokon — miként Gregersen egész életművében és a kor rokon szellemű építészetében is.

LAVOTTA GYULA

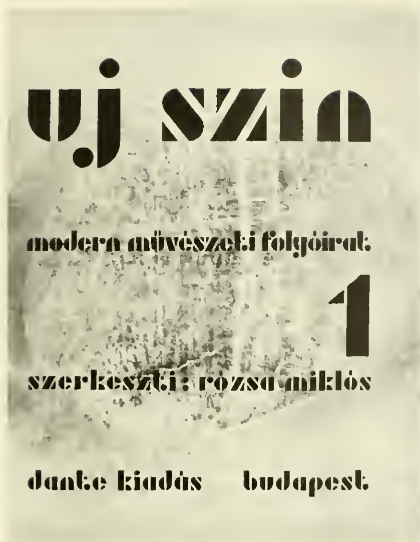
A főváros még a háború idején partterületet vásárolt Balatonkenesén, hogy nyugdíjba vonuló tisztviselői részére *családi házas lakótelep*et építsen. A háború után azonban ettől a tervtől elálltak, s helyette Lavotta Gyula tervei szerint üdülőtelepet építettek. Az együttesnek a hazai építészettörténetben az a tény ad jelentőséget, hogy hasonló funkciójú létesítmény korábban nem épült. A vendégeknek háromhetes üdülési turnusra szállodaszerű elhelyezést biztosítottak, megfelelő étkeztetésükről gondoskodtak, strandot, szórakozóhelyeket létesítettek, és személyzeti, valamint gazdasági épületeket emeltek. Az első szállásépület 1923—1924-ben épült, a második 1928-ban. Mindegyik 120 vendég befogadására alkalmas. Alaprajzi elrendezésük T alakú. A második épület egy szinttel magasabb és szobái is tágasabbak. A két, önmagában aszimmetrikus épület alaprajzilag tükörképben épült, s közrefogja a központosan elhelyezkedő éttermi épületet. A különálló játékházban tekepálya, biliárdszoba és büfé található. Ugyancsak szabadon álló a gondnoki lakás, a személyzeti szálló, a garázs és a kazánház. Az egész part menti terepet Räde Károly kertészeti tervei szerint rendezték és fásították. Az építészeti megjelenés nagyon jellemző a húszas évekre: a főépületek tekintélyes építészeti kompozícióját tetőtérbeépítéses manzárdfedélszék, szintenként eltérő ablakalakzatok, a festőiségre törekvés immár hagyományos módszerének megfelelően teraszok, loggiák, rizalitok tagolják. A történeti stílusjegyek csak részletekre korlátozódnak. A gondnoki lakás mozgalmas tetőidomával még a századforduló elképzeléseit tükrözi a népi építészet formáinak utánzásával. A vendéglőépület étterme pedig igényes belső építészeti megoldásával a késő eklektika hangulatát idézi. A vendéglőépület két végén, az épület tömegére merőleges, nyitott verandák a nyári étkezésre szolgálnak. A második szállodaépületnek saját étterme is van. Építészeti értékként a Balaton-parti elhelyezés újszerűségeit kell hangsúlyozni. Hogy ez inkább a külső látványra, mint a funkcionális tartalomra értendő, mutatja az a körülmény, hogy nagyon sok szobából nincs is kilátás a tóra.

LUX KÁLMÁN

213 Lux Kálmán (1880—1961) tervezte az 1920-as évek második felének egyik legsajátosabb építészeti alkotását, a népszövetségi kölcsönből épített lillafüredi *Palota-szálló*t (1927). A tájba illesztés — korabeli felfogás szerint — romantikus hangvételű. Festői hatást kelt a tetőidom, mely a szabdalt kontúrú alaprajznak megfelelően sok szakaszból összetett, valamint a tető fölé nyúló tornyok, főként a reneszánsz emlékeket idéző sisak a nagy saroktornyon. Hatásukat kiegészíti az épülettömb ügyes illesztése a lejtős terephez, a kőfalazatok, a mellvédek, a felsőbb emeletek faváza és az udvar felőli, ugyancsak erőteljesen tagolt homlokzatot díszítő sgraffitók. Az épület hatása a német Heimatstil építményeihez hasonlítható. Gondosan kialakították a belső helyiségek: az előcsarnok, az étterem. A falfestések, burkolatok, festett üvegű ablakok mind megannyi részlettel igyekeznek a külsőben elért hangulatot az épület reprezentatív helyiségeibe átvinni. Az épület alaprajza U alakú, ennek egyik szára tompaszögben követi a meredek hegyoldal rétegződését. Ezzel a két szétterpesztő épületszárnnyal a szálló mögött sikerült jól rendezhető, díszkertnek kialakított, szép táji háttérre tekintő teret nyitni. Noha a Palota-szálló architektúrája kívül és belül eklektikus hangvételű, még sincs híján jó hatást keltő hangulati elemeknek. Az üdülőszálló funkcióját és a táji környezetet a tervező egyaránt felhasználta arra is, hogy az állami megbízásoknál ez idő tájt megkívánt neobarokk stílus helyett valamivel egyénibb megfogalmazást nyújthasson.

RERRICH BÉLA

Rerrich Béla (1881—1932) építészeti működését kertépítőként kezdte, s ehhez — előbb a Kertészeti Tanintézet, később a Kertészeti Főiskola tanáraként — mindvégig hű maradt. A neogótikus alkotásokról ismert Pecz Samu professzor mellett tanársegédként működött. Érthető, hogy a mesterének állított emléket, a *Pecz-kut*at, neogótikus formákkal oldotta meg. Már a világháború előtti években több



34. Az Új szín címlapja



35. A KUT címlapja



36. A Képzőművészet címlapja. 1928



37. A Magyar Művészet címlapja



38—40. Részletek az Új Magyar Képtár kiállításáról (Régi Műcsarnok, 1928)

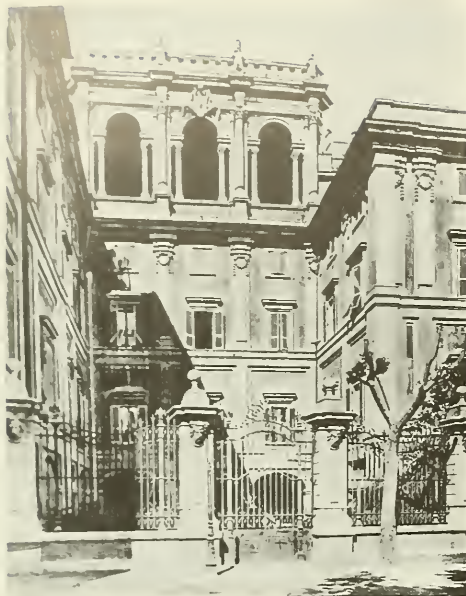


40.





41. Lengyel képzőművészeti kiállítás Budapesten. 1928



42. A Palazzo Falconieri kerti homlokzatának részlete (Róma, Collegium Hungaricum)



43. Szobabelső Kohner Adolf műgyűjtő villájából. 1928



44. A Szent Imre-szobor leleplezése Budapesten 1930-ban (Kisfaludi Strobl Zsigmond müve)



45. Rákosi Jenő szobrának leleplezése. 1930 (Kisfaludi Strobl Zsigmond müve)



46. A Szent Imre-szobor szállítása. 1930



47. Csorba Géza Ady-síremlékének felavatása a Kerepesi úti temetőben. 1930. március 24



48. Balázs Béla: A halász és a hold ezüstje. A halász Róna Magda. 1930



49. A Munkás Testedző Egyesület tornászai. 1930



50—53. Az Iparművészeti Iskola
jubiláris kiállítása. 1930



52.





53.



54. Tabák Lajos: Kőművesek. 1928



55. Balogh Rudolf: Bika és puli. 1930

56. Kilakoltatás előtt a Mária Valéria-telepen. 1930





57. Óbudai házak. 1930 körül



58. Tabák Lajos: Szociális berendezkedésünk magaslatán. 1930 körül



59. Langer Klára: Fiatal fiú. 1930 körül

60. Gönczi Sándor: Üvegező. 1930 körül





61. Dulovits Jenő: Jégpályán. 1931 körül



62. Kálmán Kata: Éhség. 1931



63. Escher Károly: Derkovits Gyula panaszkodik. 1931



64. Villamoskocsi belseje. 1930 körül



65. Az óbudai köztemetőhöz közlekedő trolibusz. 1930 körül



66. Az Autótaxi Vállalat Steyr gyártmányú túraautója. 1930 körül

tervpályázaton ért el kitüntető díjazást. A fővárosi kislakásépítés keretében épített bérházak és lakóházak festői tömegkompozícióra törekvésük mellett tartózkodó, dekoráció nélküli homlokzatukkal mutatkoznak be *(Aréna úti lakóháztömb)*. A századfordulón tevékeny „fiatalok" formai kezdeményezéseinek nyomai mutatkoznak a Gellérthegyi *Ledofsky-villá*n, a neobarokk divat a balatonvilágosi *Pejtsik-nyaralón*. Puritán tömegkompozíciójával és homlokzati síkdekorjával válik ki Rerrich életművéből a Gomb utcai *fővárosi polgári iskola*, mely — saroktelken — szinte egy ipari épület tárgyilagosságát idézi. Jelentős alkotása a Fővárosi Elektromos Művek Budapest *Hengermalom utcai bérháztömbje* (1927). Ez már a modern építészet mezsgyéjén helyezkedik el. A rózsadombi *Harsányi-villa*, a svábhegyi *Forbáth-villa* és a *Tabakovits-ház* kertjei egyaránt kertépítő tehetségéről tanúskodnak. Különösen az utóbbi, a virágok, cserjék, a keretezetlen vízmedence és a gyep harmonikus együttesével kelt tetszetős és modern benyomást.

Rerrich Béla életművének legjelentősebb, egyben a húszas évek hazai építészetének is egyik legfigyelemreméltóbb alkotása a *szegedi Dóm tér* körülépítése (1930). Az első világháborút követő hazai 342–344
építőtevékenységben a kormányzat különös súlyt helyezett az új szegedi egyetem méltó elhelyezésére és kialakítására. Ezt Klebelsberg Kunó vallás- és közoktatásügyi miniszter egy nagyszabású együttes létesítése érdekében összekapcsolta a püspöki palota, illetve más egyházi intézmények építkezéseivel. A Foerk Ernő által tervezett, és már az első világháború előtt megkezdett *Fogadalmi templom* fehér kőből és yerstéglából kiképzett, neoromán stílusú, hangsúlyos homlokzata képezte a tervpályázat támpontját. A süri úgy találta, hogy ehhez jól illik az a középkori hangulatot ébresztő árkádsor, mellyel Rerrich Béla pályaműve körülvette a teret. Rerrich elgondolása azonban nem a dóm neoromán szellemét követte, ahhoz csak felületének hangulatával csatlakozott. Mintaképeit inkább az észak-németországi expresszionista építészek alkotásaiban találhatjuk meg, kivált Hoeger hamburgi *Chile-ház*ában, melyet Rerrich Béla a felületképzés több vonatkozásában is követett: a klinkertégla burkolással, a klinkertéglával kialakított játékos homlokzati díszekkel, az északi építészet modorában apró táblákra osztott ablakfelületekkel és végeredményben az egész együttes teátrális hatásával. Ez utóbbihoz kétség nem fér: az utókort a Dóm tér nyári színpad és nézőtér kialakítására ösztönözte. Sajnos, kárára annak a érnek, melynek hatása a nyíltszíni berendezések között most teljesen elvész, holott ez a maga műfajában kor leghatásosabb és legjellemzőbb építészeti alkotása volt. Az együttes voltaképpen egy nagyszabású U alakú beépítés, melyet a dómmal szemközti homlokfalon kapuzatok törnek át. A Dóm tér nyugati oldalán a püspöki intézmények foglalnak helyet. Ennek végén a dóm felől a beépítést magasságával és lőrelépésével kiváló saroktömb zárja le. A homloksíkot ívsoros párkány koronázza. A motívum a úloldalon, a keleti épületszárnyon a szimmetria kedvéért megismétlődik. Itt a természettudományi anszékek foglalnak helyet. Az épületszárny közepén, a homloksíkba aszimmetrikusan komponált rával, egy négyszintes épületszakasz illeszkedik az együttesbe. Játékosabb homlokzatokkal tűnnek ki az gyüttes Gizella tér felőli homlokzatai. A püspöki palotát szimmetrikus, barokkos homlokzatszakasz lzi. A kapuzat, ettől eltérően, azonos homlokfelületképzés mellett is középkori hangulatot áraszt. A egytani intézet szakaszán a nagy előadóterem helye a padsorok lejtős kiképzését követő ablakokkal — ár kissé a funkcionalizmus jegyében — a homlokzatról leolvasható. Lényeges vonása az együttesnek, ogy — a tér felőli szimmetrikus hatás ellenére — sem alaprajzi elrendezésében, sem a homlokzati észletképzés tekintetében nem tükörképe egymásnak a két oldal, s így nem az eklektika szokott ömegkompozíciója, hanem éppenséggel a nagyvonalú megoldás kelti a harmónia érzetét. A minden észletében eklektikus *karcagi kultúrház* viszont a szimmetrikus kompozíció torzójaként hat. Érdekes a 215
lületek egymástól eltérő kezelése. A neoklasszicista, timpanonos homlokzat mellett lekerekített laprajzú sarokrész áll hátrahúzott kupolával és sarokterasszal. Az épület oldalnézete iskolahomlokzatra mlékeztet.

SVÁB GYULA

Sváb Gyula (1879—1938) pályája kezdetén Czigler Győző, majd Nagy Virgil tanársegédje volt a budapesti Műegyetemen. 1908-tól a vallás- és közoktatásügyi minisztériumban dolgozott. Neve az iskolaépítészethez kapcsolódik, életműve ezt a műfajt szolgálta. Már a századforduló nagy építészeti átalakulásának idején összekötötte az új formairányzatot a szinte újnak tekinthető feladattal, hiszen a népi építészet követése talán sehol sem olyan jogosult, mint a falusi iskolaépületeknél. Az akkori iskolák kicsinyek voltak, leggyakoribb az egytantermes épület, melyhez a közművesítés hiánya miatt primitív, a komfortot messzemenően nélkülöző kétszobás tanítólakás csatlakozott. A mellékhelyiségeket a konyha és a kamra képezte. Némelyik épületben még kápolna is létesült.

A húszas években a kultuszkormányzat az elmaradottság felszámolására erőteljesen szorgalmazta tanyai iskolák építését is. Sváb Gyula tervei szerint a Nyírségben, a Hajdúságban és a Kunságban nagy számban épültek ilyenek. Ennek a programnak a lebonyolításával Sváb Gyula minden bizonnyal a húszas évek egyik legjelentősebb építészeti feladatának megvalósítója lett. A feladat nem volt reprezentatív, de az alföldi lakosság kulturális felemelkedése szempontjából alapvetően fontos. A húszas években tervezett falusi és tanyai iskolaépületek a világháború előttiekhez képest néhány vonásban különböztek. Sváb Gyula mind gyakrabban épített különálló tanítólakást. A tantermek alapterületét 10×6,8 m mérettel egységesítették. Nagyobb ablakokkal épültek, világosabbak lettek, az épületek formailag is mindinkább elszakadtak a népies építészettől. Sváb Gyula iskolatervei között a kis alapterületű egy- és kéttantermes változatok mellett vannak három-, nyolc- és tizenkét tantermes elemi iskolaépületek és különálló kápolnák is.

A MAGYAR SZECESSZIÓ TOVÁBBÉLÉSE

Lechner Ödönnek a magyar építészeti stílus kibontakoztatására irányuló törekvései a századforduló magyar építészetében erős visszhangra találtak. Egyrészt követőket ihlettek, másrészt a fiatalabb nemzedékhez tartozó építészek figyelmét a népi építés módjára és díszítőművészetére terelték. E törekvések, noha egyidejűek a francia Art Nouveau, a német Jugendstil és a bécsi szecesszió munkáival, a választott formák, illetve kompozíciók tekintetében azoktól eltérő eredményeket hoztak. Közös vonásuk talán mindössze a görög-római formakincs felhasználásán alapuló historizmus elvetése, még inkább ennek hirdetése. A szecesszió egyes vonásai a magyaros formatörekvésekkel keveredtek, innen az aszimmetrikus épületkompozíció, a sajátos ornamentika, a polikrómia, a romantikus térhatás. Mindezek olyan erős elemek voltak, melyeket a — már az első háború előtt reakcióként előretörő — neobarokk eklektika még a húszas években sem tudott egészen kiszorítani, holott ez idő tájt a szecessziót már elvetették, sikertelen divatnak, sőt, sokszor nevetséges kísérletnek minősítették. A századforduló nagy építészeti stíluskísérletét a magyar népi építészet ismert formajegyeivel való keveredése miatt nevezhetjük magyaros szecessziónak. Megtaláljuk ezt az irányzatot különféle rendeltetésű és nagyságrendű épületeknél. Gyakran keveredik újbarokk elemekkel vagy éppenséggel neobiedermeier vonásokkal is.

A századforduló stílusát folytatta a már említett budapesti *Gellért-szálló,* Sebestyén Artúr, Sterk Izidor és Hegedűs Ármin közös műve (1911—1918). Sebestyén Artúr Lechner-követő volt, Hegedűs Ármin — Böhm Henrik tervezőtársaként — a bécsi hangvételű szecessziós stílus művelője, ahogy erről pöstyénfürdői és más épületei tanúskodnak. A lechneri örökség zászlóvivője maradt a húszas években a mester unokaöccse, Lechner Jenő. Életművének jellemző alkotásaiban a magyaros szecessziót a szepességi reneszánszot idéző, historizáló motívumok kísérik. Érdekesképpen a pártázatos reneszánszot tekintette mintaképének Sándy Gyula is, holott alkotásai a szecessziótól egyébként távol esnek. A századforduló magyar építészetének egyik vezéregyénisége, Medgyaszay István most sem tért le saját elképzelései megvalósításának útjáról, alig tett engedményt a neobarokknak és tovább folytatta a vasbeton szerkezetek hangsúlyos megjelenítésére irányuló kísérleteit egészen a negyvenes évekig. Sok vonatkozásban a magyaros szecesszió népi építészetet követő irányzatához sorolható Kertész K. Róbert

és Sváb Gyula nagyszabású falusi és tanyai iskolaépítő tevékenységének legtöbb alkotása is. Lechner Ödön életművének példája mellett talán még hatásosabbnak bizonyult az a mintakép, melyet Komor Marcell és Jakab Dezső szolgáltattak marosvásárhelyi, nagyváradi és szabadkai épületeikkel, Morbitzer Nándor a kiskunfélegyházi városházával. Bizonyára ennek hatása mutatkozik meg több alföldi városunk központjában. Ezt idézi Csongrádon a Kossuth Lajos tér és az Április 4. út torkolatánál a *Batsányi Gimnázium* is.

LECHNER JENŐ

Lechner Jenő (1878—1962) már fiatal korában lelkesedéssel nézte a századforduló idején épülő nagy alkotásokat. Első, 1909-ben Warga Lászlóval együtt tervezett épülete, a sárospataki *Tanítóképző Intézet* is tükrözi a húszas években egyébként több épületénél megmutatkozó törekvését, hogy a magyaros formákat reneszánsz elemekkel vegyítse. Ezzel a megoldással, melyre a szepességi városoknak a török hódoltság pusztításaitól megkímélt alkotásai iránti lelkesedés késztette (nagynevű nagybátyjával szemben, aki köztudottan a keleties formák alkalmazását kedvelte), Lechner saját egyéniségét akarta hangsúlyozni. Több budai villa (*Hantos úti lakóház, Rózsahegyi Kálmán színművész háza,* 1928) építése után a *mezőkövesdi községháza* tervpályázatában tetőztek Lechner magyaros formatörekvései. Műemlékvédelmi tevékenységéből ki kell emelni a Magyar Nemzeti Múzeum, a régi budavári országházépület és az egyetemi templom helyreállítását. Mindezeknél érvényesíthette széles körű építészeti műveltségéből fakadó tudását. Legjelentősebb művének a Kerepesi temetőben épített *Jókai Mór-síremlék*et tekintheti az utókor. Kőtalapzaton álló, vastag pillérek egyszerűen profilírozott, gyűrű alakú kőpárkányt tartanak. A kővázas építmény jó arányú hengertestet formál. A pillérek közötti floreális kőfaragású díszek és a kripta hasonló szellemben stilizált kovácsoltvas kapuzata az építész fantáziájának alkotóerejéről tanúskodnak. A frízen végigfutó Jókai-idézet méltó kiegészítése az arányos építménynek. A *Mester utca 39. sz. bérház*nál (1927) Lechner egyszerűbb formákkal komponálta meg a homlokzatot. Lechner Szontagh Pállal együtt a harmincas évek közepén tervezte Debrecenben, a 48-as honvédek hősi temetőjében a kis *emlékcsarnok*ot. Ez életművének figyelemre méltó alkotása, de a régebbi formatörekvésekre legfeljebb a klinkerburkolat és a centrális téralkotás reprezentatív hangulata emlékeztet.

MEDGYASZAY ISTVÁN

Medgyaszay Istvánnak (1877—1959), a századfordulót követő magyar építészeti megújhodás egyik vezéralakjának legértékesebb fiatalkori alkotásai jólismertek. Különös figyelmet érdemel, hogy Medgyaszay a húszas években is, amikor a többi építész egzisztenciális okokra is hivatkozva a historizáló építészeti felfogáshoz szegődött, kitartott pályája kezdete óta ápolt elképzelései mellett. A *püspökladányi templom* (1921) tervezésénél Medgyaszay az erdélyi építészet formáit alkalmazta. Főleg a templom azóta elpusztult tornyánál jutott ez kifejezésre. A Gyöngyösön épített *Rusz-ház*nál (1922), kivált annak tornácánál legszebb példáját nyújtotta a nemzeti hagyomány ápolásának, mely Lechner óta élt a magyar építészetben. A sudarasodó oszlopok és a fejezet helyett az oszloptörzsbe vájt ornamens jól illik a tornácmellvéd és a tetőeresz formálásához. A fővárosi lakásépítés keretében épülő *Budaörsi úti lakótelep* (1925) jó arányú épülettömbjeinek elrendezése korszerű, napsütötte lakásokat eredményezett. Az erkélymellvédek a vasbeton alakításának azt a finomságát mutatják, ami Medgyaszay egész életművét végigkíséri, s mely a vasbetonszerkesztés hőskorában végzett franciaországi tanulmányait idézi. Monográfusa, Kathy Imre az 1926-ban tervezett *nagykanizsai színház*at tekinti az egyik legfontosabb 137, 138
alkotásnak, a népi építőmód diadalának a mester életművében: „Ami ebben az épületben kifejezésre jut, az Medgyaszayban benne munkált már a századeleji népi építészeti gyűjtőutak óta." A nézőteret ácsolt tetőtérbe komponálta, mely a színházterem falain túl meghosszabbított szarufáival hatalmas fedélszékként támaszkodik a terepre. Ennek fogópárjaihoz függeszti fel a mennyezetet. A főszaruállások

ácsolata a fehér fal és a mennyezetfelületek között dekorációként jelenik meg a belső térben, és jó arányú ritmust biztosít. Az épület egészében véve szerény megjelenésű és bizonyára viszonylag olcsó volt. A mátraházi *Sport-szálló* (1927) külső megjelenésében kissé bizarr, az egymás fölé helyezett háromszintű tetőtérbeépítés a tetőidomot távol-keleti építészeti hangulatot keltő pagodává formálta, melyhez Medgyaszaynak sikerült a bejárati tornácot és erkélyt szerves motívumként illesztenie. A Budán épített
260, 261 *Baár-Madas Református Leánynevelő Intézet* (1928) funkcióban középiskolára és internátusra tagozódik, s az épület tömegkompozíciója a korszerű építészeti elveknek megfelelően követi az alaprajzi tagozódást. A háromszintes épülettömbök tömegtagozódása ugyan rokonságot mutat a kor eklektikus stílusú építményeivel, de ez érdemben csak a hasonló épületszerkezeti adottságoknak köszönhető, mert Medgyaszay gondosan ügyelt arra, hogy az épületben egyetlen historizáló motívum se jelenjék meg. A tantermi ablakok egy vízszintes tokszárral osztottak. A bejáratok íveinek csipkézettsége Lechner Ödön munkáit idézi. Az internátus főhomlokzatának ötíves bejárata felett nagyolva faragott kövekből szegélyezett erkélynyílások tagolják a falsíkot. A felső ablaksorhoz éppúgy sgraffitót komponált, mint annak idején a veszprémi és a soproni színházak homlokzatához. Önmagában művészi az épülettömegeknek a terep lejtéséhez igazodó tagozódása, ami az összefüggő épülettömb egyes homlokzatszakaszainak egyenértékűségét és egymástól független megjelenését biztosítja. Amikor a modern építészet kibon-
1089 takozásának éveiben megalkotta a József Attila utcai ún. *TÉBE-ház*at (1939—1942), az üzletsorral kombinált bérházon sima kőburkolatot alkalmazott. A jó arányú és kellemes ritmusú homlokzat erkélyei azonban most is a mellvédek felületébe vájt díszekkel épültek, s az épületsarkot alátámasztó pillér elkeskenyítése a fejezet helyén ugyancsak utal az életműben mindvégig feltűnő szerkesztésmódra. Medgyaszay életművét a sajátos konstrukciós elvekhez való logikus — nem görcsös — ragaszkodás kíséri végig, amit mindig össze tudott hangolni a jó épületfunkcióval és az időtálló esztétikai megjelenítéssel. Életművét Wannenmacher Fábián már 1930-ban találóan jellemezte: „Medgyaszay munkássága felett sem mondhatunk végleges ítéletet. De az bizonyos, hogy úgy, mint a magyar nyelvújítók munkája — ha sokszor és sokan hibáztak is —, örök értéke marad a magyar nemzetnek, éppúgy a magyar építészeknek a magyar építőformák keresése körül kifejtett munkássága is ki nem törölhető nyomokat fog hagyni a jövő magyar építőművészetben. Mint ahogy a nyelvújítókat sem térítették le útjukról a tévedések és nehézségek, úgy bizonyos, hogy a magyar formanyelvet kereső építészeket nem lehet meggyőződésük megváltoztatására bírni. Medgyaszay ezek közé tartozik s ez is egyik legnagyobb érdeme."

*

A húszas évek magyar építészete a felsorolt alkotók példáján körvonalaiban kirajzolódik, érzékelteti a különféle irányzatokat és azt is, hogy ugyanazok a mesterek egyes műveikkel gyakran változó felfogásoknak hódoltak. Ezt még kiegészíthetjük néhány építész rövid bemutatásával. *Balogh (Almási)*
265 *Lóránt* (1869—1945) a húszas években állt alkotó pályája tetőpontján. Számtalan tervpályázaton vett részt. Különösen érdekesek templomai, amelyeknél az íves felületű favázra (ún. oikos tető) szerelt deszkázattal és vakolattal sajátos térhatást sikerült elérnie. Meg kell emlékezni *Rainer Károly*ról (1875—1951), aki a Keleti Károly utca és a Bimbó út csatlakozásánál épített nagyméretű és jó alaprajzi
266 elrendezésű *bérházegyüttes*sel Buda urbanizálódásának pozitivan értékelhető példáját alkotta meg
262 (1929). *Francsek Imre* a városligeti *Széchenyi-fürdő* neobarokk stílusú, de korszerű alaprajzi megoldású bővítésével szerzett érdemeket (1926—1927). *Tscheuke Hermann* a fővárosi kislakásépítésből vette ki részét. *Árvay József* a *zalaegerszegi rendőrkapitányság*ot tervezte neobarokk stílusban, az ő munkája az *oroszvári vámépület* és a *pécsváradi adóhivatal* is. *Kopeczky Raul* lakóépülettervei figyelemre méltóak. *Szeghalmi Bálint* az evangélikus *teológiai diákotthon*t építette Sopronban, neobarokk stílusban.

A kor egyik legműveltebb építésze volt *Wannenmacher Fábián*, akinek tevékenysége az épülettervezésen kívül az építészeti publicisztikára és építészeti grafikára is kiterjedt. Az utóbbiak stílusa igen jellemző a kor építészeti felfogására. *Kertész K. Róbert* (1876—1951) Sváb Gyula társaként a magyar stílusú iskolaépítkezések lebonyolításában szerzett érdemeket. Együtt tervezték a historizáló stílusú *gödöllői premontrei gimnázium*ot (ma Agrártudományi Egyetem), Rerrich Bélával pedig a szegedi dómtér *Nemzeti*
268 *Emlékcsarnok*át alakították ki. *Ney Ákos* a Déli Vasút igazgatójaként a Balaton délparti vasútvonal állomásainak kulturált megjelenése érdekében festői hatású felvételi épületeket tervezett Fonyód-

Bélatelepen és Balatonföldváron. *Borsos József* a debreceni új köztemető *ravatalozó- és halotthamvasztó* épületét az expresszionizmushoz igazodó nyerstéglarészletekkel, de historizáló kompozícióval építette (1930—1931). Hagyományos kompozíciójú, de puritán megjelenésű a nagy kiterjedésű *Mátrai Szanatórium*, melyet *Jendrassik Alfréd* tervei szerint építettek. *Brenner János* (1893—1956) *szombathelyi reálgimnázium*-épülete a város fejlődő részében a historizálás és az új formakeresés határán áll, városképileg jelentős alkotás (1931). *Vágó József* (1877—1947), a századforduló idejében a magyar szecesszió kiváló egyénisége korszakunkban a *genfi Népszövetségi palota* tervpályázatán nyert egyik első díjjal hívta fel magára a figyelmet. A historizáló épület kivitelezésének tervezésében nemzetközi mezőnyből összeállított építészcsoport tagjaként vett részt. 408, 409 441, 461

1930 körül az építészet hazai fejlődésében változás következett be. Ezt több lényeges körülmény okozta. A két legfontosabb közöttük bizonyára a megváltozott gazdasági helyzet és az új építészet külföldi előretörésének egyre fokozódó hatása. Az 1929-ben kitört világgazdasági válság után a kijózanodott építtető racionálisabb építészeti igényeket fogalmazott meg. S ezek éppenséggel találkoztak azokkal a lehetőségekkel, melyeket a Bauhausban nevelkedett, illetve annak eredményeire figyelő fiatal magyar építésznemzedék kínált. Ugyanebben az időpontban az építőtechnika is jelentőset lépett előre. A korábban még csak egyes épületszerkezetekre korlátozódó vasbeton építés most általánosan elterjedt, és a hazai ipar a külföld segítsége nélkül is képessé vált bonyolultabb alkotások megvalósítására. Az építészeti szemlélet metamorfózisa híven tükröződött a Budapesten 1930-ban megrendezett Nemzetközi Építészkongresszus felszólalásaiban, kiadványaiban is, még ha ez az összejövetel nem is tekinthető a radikális újítás fórumának. De azzal, hogy pl. napirendjére tűzte az építészeti oktatás reformját, az építész szerepét az ipari építkezéseknél és más időszerű témákat, már voltaképpen friss áramlatok befogadásának lehetőségét igyekezett megteremteni. Ugyanebben az évben az Építőipar—Építőművészet hasábjain Magyar Vilmos, az akkori építészetszemlélet jellegzetes képviselője cikket közölt Új kultúra felé címmel. Ebben kifejtette, hogy korunk a „gépkorszak rendre" törekszik (voltaképpen erőteljes racionalizálásra). Csak egy művészetet fog ismerni, az építészetet. A hideg, számító értelem jegyében, a ridegségig menő egyszerűséget fogja követni. Ugyanakkor beláthatatlan lehetőségeket nyit meg. A racionalizálás eszményének erejét azonban — legalábbis hosszú távon — Magyar Vilmos éppen úgy túlbecsülte, mint az új építészet szinte valamennyi radikális szószólója. Megmutatkozik ez azokban a vonásokban, melyek fél évszázaddal az új építészet teljes kibontakozása után is, itt-ott belsőben és külsőben, városképben és épületrendezésben, a homlokzat egészén vagy díszítményes részleteken, a húszas évek historizáló eklektikájához hasonlóan a festőiséget, a romantikát idézik.

2. A KÉPZŐMŰVÉSZET A NACIONALISTA PROPAGANDA SZOLGÁLATÁBAN

EMLÉKMŰSZOBRÁSZAT

A „hivatalos művészet" a történeti visszapillantásokban többnyire néhány lekicsinylő mondatra találtatik csupán érdemesnek, jóllehet ez a művészet — túlélve saját korát — az utcákon, tereken, épületeken nagyrészt továbbra is jelen van. A különböző korszakok feldolgozói inkább az újító szellemű művészekkel foglalkoznak, akik gyakran visszautasítottak, életükben — legalábbis kezdetben — mellőzöttek voltak. Valóban ritkák a művészettörténet olyan pillanatai, amikor a politikai hatalom urai a kor legkiválóbb művészeit foglalkoztatják: Periklész Athénjét, a Mediciek Firenzéjét, II. Gyula pápa Rómáját, a Napkirály Versailles-ját szokás példaként említeni. A két világháború közötti kor állama mecénásként csak formáiban követte e nagy korszakokat. Követte, amennyiben a klasszikus művészet, a reneszánsz és a barokk múlt századi „neo" változatait igényelte — a dualizmus korának hagyományát is folytatva ezzel —, de nem követte tartalmában, mert ahelyett, hogy a legjobb mesterektől rendelt volna,

úgyszólván biztos érzékkel döntött a középszerű, gyakran igen szerény művészi értéket képviselő munkák mellett, ugyanilyen biztos érzékkel rekesztve ki a legkiválóbbakat a megbízásokból. Pátzay Pál
181, 894 székesfehérvári *Huszáremlékműve* (1939), a korszak emlékműszobrászatának csúcsa nem ellenpélda, hanem épphogy ennek bizonyítéka. Elkészülte ugyanis nem az államnak volt köszöhető, hanem a korszak egyik különc alakja, leveldi Kozma Miklós támogatásának: ez a jobboldali beállítottságú, de rendkívül művelt, hol „rongyosgárda"-parancsnokként, hol a Távirati Iroda vezetőjeként tevékenykedő huszártiszt biztosította a felállításhoz szükséges összeget, és ő győzte meg a volt Mackensen-ezred elöljáróit, hogy egy huszáremlékmű alakján nem szükségszerű a szablya, egyenruha és a csákó (mint
125, 763 Vastagh György budai *Hadik András*-szobrán — 1937 —, amely nemcsak a 18. századi híres katona, hanem egyben a *3-as huszárezred emlékműve* volt); és nem fontos rohamsisakkal utalni a modern
601 hadseregre, mint Petri Lajos 1934-ben felállított lovasszobrán *(Huszáremlék)* a budai Vár nyugati falainál. S akit Kozma Miklós szava nem tudott meggyőzni, azt — ismert és valószínűleg igaz anekdota szerint — Pátzay Pál hirtelen ötlete győzte meg: azért van huszárszablya helyett hosszú, egyenes kard a szobor kezében, mert az az „Isten kardja". A hun-magyar mitológia történetein nevelkedett egykori tiszteknek így lehetett csak megmagyarázni a kompozíció igényelte egyenes kard jelentőségét.

Pátzay, Vastagh és Petri szobrával nagyjából le is zárult azoknak a világháborús honvédemlékeknek sora, amelyek nem mellőzhető értéket jelentenek plasztikánk történetében. A két utóbbi a barokk és a reneszánsz formák szakszerű újjáalkotása, a Pátzay-szobor pedig a klasszicizmus 20. századi új vonulatához kapcsolódik. Hivatalos, állami megrendelésre köztéri szobor — néhány kivételtől eltekintve — nem készült a művészetek 20. századi formanyelvének szótára szerint. Meg kell azonban jegyezni, hogy ez korántsem volt sajátosan magyar jelenség, mert az állam vagy a városi közösség megrendelőként máshol is a múltat idéző stílust részesítette előnyben. Meštrović belgrádi foglalkoztatása a kivételek közé tartozik.

HŐSI EMLÉKEK

A világháború természetszerűleg meghatározó élmény maradt a túlélők számára. Az egyes közösségek — nem csupán városok, hanem falvak, esetleg szakmák, foglalkozási ágak vagy éppen egyletek, munkahelyek — emléket kívántak állítani halottaiknak, gyakran egyéni adakozásból. A rendszer minden erejével támogatta ezt a törekvést, hiszen a nemzeti eszmény a „katonanemzet" volt, akkor is, ha a békeszerződés előírta a hadsereg leszerelését. Kezdetben a múltra való emlékezés, később az eljövendő háborúra való előkészítés volt e szobrok, domborművek, emléktáblák, építészeti módon megformált monumentumok célja; az utóbbit jelzi, hogy még a második világháborúba való belépés előestéjén, sőt a háború idején is állítottak honvédemléket (Debrecen, Szeged).

A hősi emlékek készítése szobrászaink egy részének fontos megélhetési forrása lett. Ugyanakkor, ahogy Lyka Károly írja, „hősi emlékművek készítésére boldog, boldogtalan vállalkozott, különösen vidéken. Annyi méltatlan, silány gyártmány készült országszerte, hogy a kormány végül külön bizottságot alakított a kontárok ellen való védekezés céljából." Voltak valóságos „specialisták" e téren, mint pankotai *Farkas Béla* (1885—1945), az Iparművészeti Múzeum előtti *Lechner-szobor* (1936) mestere, aki egymaga vagy harminc emlékművet készített vidéken. Ez azonban inkább kivétel: a szobrászok többnyire a portré és az életképszerű kompozíció mellett készítettek hősi emlékműveket is. Pátzay, Vastagh és Petri huszáremlékeinek kiemelése után nehezen tudnánk valamilyen rangsort teremteni a többségükben ma is álló plasztikák alkotói között. Általában Zala György vagy Stróbl Alajos tanítványai voltak, s ha nem, akkor is hasonló felfogást követtek. Az alábbiakban a fontosabbak rövid bemutatására szorítkozunk.

Berán Lajos (1882—1943) elsősorban éremművészként lett ismert, de a húszas években hősi emlékeket is készített, például Békésszentandráson, valamint Budán a helyi Tornaegylet részére. Legismertebb ilyen jellegű munkája a budapesti belvárosi *Főposta* falán elhelyezett *dombormű* (1927).

19 *Bory Jenő* (1879—1959) szobrász és építész volt, főiskolai tanár, egyebek között Kerényi Jenő, Tar István mestere. A húszas években a szarajevói merénylet emlékművén dolgozott, és elkészítette

Székesfehérvár egyik hősi emlékét. *Sebzett hős* (1927) című szobra a Műegyetemre került. Legjellegzetesebb művének a Székesfehérvár mellett látható *Bory-vár* épületét és szobrait tekinthetjük.

Zsákodi Csiszér János (1883—1953) korábban Zala György műtermében működött. Számos vidéki emlékszobrot készített (Komárom, Felsőgalla stb.), köztük a dorogit, amely méreteiben a legnagyobb ilyen monumentum volt. 1932-ben készítette Rákospalota emlékszobrát, valamint a *MÁV hősi emlék*ét, egy festői felfogású domborművet a mai Népköztársaság útján (egykor Andrássy út).

Felsőeöri Fülöp Elemér (1882—1946) már 1919-ben díjat nyert tataóvárosi emlékének tervével: a Hadviselt Képzőművészek Díját. Kisplasztikái és portréi tették ismertté. A behívott *Középiskolás diákok emlékművét*, a sebesülten leomló gimnazistát ő mintázta meg Szombathelyre, majd a budapesti Izabella utcai iskolaépület elé.

Horváth Béla (1888— ?) is vidéki emlékművek szakembere volt (Egyek, Gönc, Kiskundorozsma), de kapott jelentősebb megbízást is: ilyen a *Tanárok hősi emléke* az akkori budapesti Bölcsészkar — ma Természettudományi Kar — kertjében. *Horváth Géza* (1879—1948) szintén vidéken dolgozott (Nádudvar, Püspökladány, Szentgotthárd). *Regösök* című szobra az Országos Levéltár történelmi hangulatot kereső dekorációjában kapott helyet.

Horvay János (1873—1944) a leginkább foglalkoztatott szobrászok egyike volt. Különösen Kossuth alakja izgatta. Nagy, kőből készült csoportját, amely az első felelős magyar minisztérium tagjai közt ábrázolta a szabadságharc vezérét, 1928-ban állították fel a Parlament előtt. (Ugyanakkor leplezték le New York részére készített *Kossuth-szobrát* is.) Horvay Kossuthja hangsúlyozottan a lemondást 219
tükrözte, a miniszterek gyászolók gyülekezetének látszottak. (E korszak egyébként is inkább Görgeyt tekintette eszményképének: például az említett Csiszér János Visegrádon készített emlékszobrot a „reális szemléletű" fővezérnek.) Érzékeny lelkű szobrász volt Horvay, sőt, szentimentális, amit budapesti *Gárdonyi-emlékműve* (1932) vagy *Népdal* (1929) című munkája is jelez (Engels, korábban Erzsébet tér); a szobron pásztorfiú furulyázik legelésző báránykák közepette. Szentimentális hangulatúak hősi emlékei is, különösen az Üllői úti klinikák mellett álló *Orvosok hősi emléke* (1942). Elkészítette a *Névtelen hősök emlékét* is a volt tiszti iskola, a Ludovika kertje részére (1924).

Istók János (1873—1972) 1934-es Duna-parti *Bem-szobrá*val érdemelte ki elsősorban az utókor rokonszenvét. Stróbl Alajos tanítványa volt, s a szakma igen tisztes mestere lett. 1925-ben készítette el az akkori Rákosfalva hősi emlékét, majd a *7-es huszárok emléké*re komponált mozgalmas, a helyhez illően vallásos szemléletű domborművet a belvárosi Szervita-templom (Martinelli tér) külső falán. (A direkt vallásos motívum viszonylag ritka a hősi emlékeken, kímélendő a más vallású hadviseltek esetleges érzékenységét.)

A *30-as honvéd gyalogezred*nek Kallós Ede (1866—1950) készített *emlékművet* Budapest VIII. kerületében. A tábori vadászokét — még ennek a csapattestnek is megvolt a maga emléke — *Kisfaludi Strobl Zsigmond* (1884—1975) tervezte, akinek művészetét ebben a korban is nagyra becsülték. A két világháború közt kerültek helyükre olyan népszerű budapesti szobrai, mint a városligeti *Íjász* (1925) vagy a budai *Kardját néző huszár* (1932). Míg az előbbi barokk szenvedélyével, az utóbbi rokokó eleganciájával tűnt ki, s kicsinyített mása azonnal a herendi porcelángyár egyik keresett, hosszú időn át gyártott figurája lett. Kisfaludi Strobl művészideálja — de nemcsak az övé — az a reneszánsz művész volt, aki a legkülönfélébb, egymással ellenséges viszonyban levő megbízóknak is tudott dolgozni. Emlékirataiban ezért fájlalta politikailag kompromittált témájú, a nacionalista propaganda körébe tartozó szobrainak ledöntését, megsemmisítését — szerinte elég lett volna raktárba szállításuk. A politikai rendszerektől független művész eszményéhez illően 1918 végén Kisfaludy Strobl az *Őszirózsás katona* szobrával foglalkozott, majd mikor e téma „tárgytalanná vált", maga is készített világháborús hősi emlékeket. Elsőként egy „ősmagyar" keblére dőlő sebesült zászlótartót Kapuvár részére. Később Rákoskeresztúr, Körmend, Nyíregyháza, Nagykanizsa és Gyöngyös hősi emlékeit formázta meg. Az 1921-ben felállított irredenta szoborról, az *Észak*ról az alábbiakban még szólunk. Kisfaludi Strobl egyik 8
legnagyobb köztéri kompozíciója magánmegrendelésre készült, Izabella főhercegnő költségén: az 1930-ban felállított budai *Szent Imre-szobor* az akkor virágzó, a cserkészmozgalom propagandájával is *44, 46*
egybekapcsolt Szent Imre-kultusz máig álló emléke, az érzelmes neobarokk emlékműstílus dokumentuma. A korszak ifjúsági nevelésében kiemelkedő példaként szolgált a „liliomos királyfi" vallásossága és

önmegtartóztató életmódja. Kisfaludi Strobl különösen kedvelték portretistaként. Nevezetes arcmást
készített *George Bernard Shaw*-ról, az angol királyi család egyes tagjairól stb. Magyarországon is a
legfelső körökből valóak ekkori modelljei.

A gödöllőiek köréből induló és számos értékes köztéri szobrot (*Danaidák kútja*, 1933) készítő *Sidló*
Ferenc (1882—1953) tanítványa volt turáni *Kovács Imre* (1920—), a miskolci és a kókai hősi emlék
készítője. (Nem véletlenül soroljuk fel a valóságos vagy a fentihez hasonlóképpen költött „nemesi
előneveket". Jellegzetes tünete volt a kornak. A művészek közt épp a hivatalos művészet mesterei
használták előszeretettel.) A korábbi korszak egyik „nagy öregje", *Ligeti Miklós* a tüzéreknek állí-
tott emléket a Vár oldalánál (1937); ez a háború alatt tönkrement. *Lux Elek* (1883—1941), aki
Székesfehérvár szobrászati díszeinek egy részét készítette el az ún. római iskolásokéhoz közel álló
felfogásban, ám egyébként inkább aktot, életképszerű szobrokat faragott, a kerékpáros katonáknak és a
pesterzsébetieknek állított emlékszobrot (1937 és 1939).

Elsősorban állatszobrászként őrizte meg az utókor *Maugsch Gyula* (1882—?) emlékezetét: *Figyelő*
*kutyá*ja a mai Nemzeti Színház előtt, kissé giccses csoportja, a *Mackó úrfi Róka komával (Sebők*
Zsigmond emlékműve) ma a Bécsi kapu közelében látható. A háborús emlékek megbízásaiból a
Gépkocsizók hősi emléke jutott neki (1934).

Orbán Antal (1887—1940) a budafoki és számos vidéki emlék alkotójaként volt ismert (Szekszárd,
Nagyatád). Az emlékműplasztikában lényegesen nagyobb feladatokra is képes *Pásztor János* (1881—
374 1945) pedig Székesfehérvár megrendelésére dolgozott. Pásztor a korszak számos művészeti díját
126 magáénak mondhatta, nem is érdemtelenül. Hangulatos budai *Kazinczy-kút*ja (1936), városligeti *Tompa*
Mihály-szobra a kor jeles munkái közé tartozik. Különösen elismerésre méltó a Parlament elé került
766 *Rákóczi*ja, ez az egyértelműen barokk mű, amely a tér adottságaihoz képest nagyvonalúan jelenítette meg
a fejedelem alakját a fejedelem korának stílusában. *(Ősz) Nemes György* (1885—1958) a volt Ferenc
József-laktanya udvarára tervezett emléket a *Gorodoki lovasroham*ról (1929), egyik példáját adva
valamely konkrét háborús eseményre való emlékezésnek.

A Céhbeliek elnevezésű csoport tagja volt *Petri Lajos* (1884—1963), ezzel is utalva műgondjára és
601 hagyománytiszteletére. *Huszáremlékmű*ve (1934) Leonardo kis lovasát szem előtt tartó, reneszánsz ízű
kompozíció: összhatását mindenesetre kissé zavarja a férfiakt fejére illesztett rohamsisak. Ez a
rohamsisakos akt azonban kedvelt jelkép volt; így a szegedi huszáremlékmű készítője, *Gách István*
(1880—1962) 1941-ben egy olyan szoborkompozíciót állított ki a Műcsarnokban *Munka és harc* címmel,
amelyen félmeztelen munkás géppisztolyt nyújt át lovon ülő, mezítelen és rohamsisakot viselő ifjúnak.
Megtaláljuk a rohamsisakos aktot Horváth Béla említett domborművén is *(Tanárok hősi emléke)*.

„Emlékműspecialistáink" közé tartozott ditrói *Siklódy Lőrinc* (1878—1945), a soproni és más hősi
emlékek alkotója — a *Műszaki csapatok* budapesti *emlékét* Márton Ferenccel közösen tervezte —, aki
1943-ban az ún. Nemzeti Munkaközpont megbízásából felállított *Névtelen munkás* című szobrot
formázta (a szobor a mai Köztársaság téren állt). A haditermelésre átállított nemzetgazdaság elismerte „a
munka hőseinek" érdemeit is. Hasonló területen működött — magasabb színvonalon — *Szentgyörgyi*
236 *István* (1881—1938), a *szolnoki és soroksári emlékmű* mestere, a *32-es budapesti háziezred* monumentális
„gyalogbaká"-jának alkotója (1933). Érzékenyen mintázott *Justicia-kút*ját szerencsére megkímélték a
történelmi változások hullámai; ma is ott áll a budapesti Szabó Ervin Könyvtár központja előtt.

Sződy (Sződi) Szilárd (1878—1939), több 1918—1919-es munkásmozgalmi plakett alkotója
korszakunkban főként síremlékeket tervezett, de elkészített néhány hősi emléket is vidéken (Nagykáta) és
415 Budapesten. A Przemyśl várának kitartó védelmére emlékeztető oroszlán (1932) a Margit-híd budai
hídfőjéhez került. *Vass Viktor* (1875—1955) is keresett sír- és hősiemlék-szobrász volt; összesen
harmincnál többet készített hősi emlékekből, köztük a *Tisztek hősi emlékét* (1928). A Vastagh
szobrászcsalád is kivette részét az emlékek készítéséből. *Vastagh Éva* (1900—1942) egy *Orvosemlék*et
125, 763 készített, apja, ifj. *Vastagh György* (1868—1946) pedig az említett *Hadik*-szobrot. A történelmi alakokat
sikerrel megjelenítő *Vaszary László* (1876—1944) műve volt a *Jogászok hősi emléke*. Visnyovszky Lajos
pedig a pestlőrinciek kegyeletét foglalta szoborba.

A neobarokk emlékműplasztika legfőbb mestere, az 1937-ben elhunyt Zala György is tervezett hősi
373 emlékműveket a maga szenvedélyesen lobogó stílusában (Nagykőrös, *Egyetemi emlék* Budapesten).

Igen dinamikus, festői hatású szobrok ezek. Életműve azonban a világháborút megelőző korhoz kötődik, annak ellenére, hogy fő műve, a *Millenniumi Emlékmű* csak korszakunkban készül el véglegesen, s hogy 1932-ben állították fel *Erzsébet királyné-emlékszobrát*; ám e szobrok koncepciója harminc évvel korábban alakult ki.

Maga az egész háborús és történelmi emlékszobrászat elsősorban az akadémikus hagyomány iskolás alkalmazásából és a múlt század neobarokkjából indult ki — s e pontból nem jutott el sehova. Színvonalasabb művei is csupán mint városképek megszokottá vált elemei értékesek, anélkül, hogy műalkotáshoz illő gondolatokat vagy érzelmeket ébresztenének; ma már a kegyelet érzelmét is alig. Amelyik közülük művészi minőségében az igazi alkotások közé emelkedett, az a köztudatban elvesztette az első világháborúval való kapcsolatát; általánosságban fejezi ki a helytállás, a hazához való hűség eszményeit.

Különleges helyet foglal el a hősi emlékek közt az ellenforradalom „hőseinek" állított emlékművek
sora. Már alig egy évvel a Tanácsköztársaság bukása után elkészült az első ilyen, még hevenyészett, egy
töviskoszorúval övezett kardból és a Szent Koronából komponált emlékmű (Sidló Ferenc: *Az
ellenforradalom hőseinek emlékműve,* 1920). Az ellenforradalom tizedik évfordulóján a millenniumi
szoborcsoport elé állítottak egy öttonnás mészkőtömböt, a *Nemzeti hősök emlékművét* (Kertész K. *30*
Róbert építész — akkoriban a Kultuszminisztérium művészeti osztályának vezetője — tervezte). Pásztor
János készítette el a *Csendőrvértanúk emlékszobrát* (1928), majd 1934-ben *Füredi (Führer) Richárd* *27*
(1873—1947) az *1918—1919. évi nemzeti vértanúk emlékművét* négy, a Tanácsköztársaság idején *110*
kivégzett katonatiszt emlékére. Több emlékművet és emléktáblát szenteltek a világháborús korszak
magyar miniszterelnökének, gróf Tisza Istvánnak, akit az őszirózsás forradalom idején hazatérő katonák
öltek meg, és ezért később az ellenforradalmi korszak egyik fő vértanúja volt (Zala György, sőt Beck Ö. *122*
Fülöp is megörökítette). Szobrot kapott az az olasz katonatisztdiplomata, Guido Romanelli is, aki a
Tanácsköztársaság idején az antant megbízottjaként igyekezett keresztezni a tanácskormány hatalmát
védő intézkedéseket.

A néhány jó képességű alkotó között, aki egyértelműen a jobboldalnak kötelezte el magát, *Márton Ferenc* (1884—1940) a leginkább figyelemreméltó. A sokoldalú Márton a nacionalista propaganda minden műfajából kivette részét, emlékműtől a kisgrafikáig. Szegény székely család sarja lévén, a csíksomlyói internátus zord körülményei közül került minden támogatás nélkül a budapesti Rajztanárképző Iskolára, ahol Székely Bertalan tanítványa lett. Külföldi iskolázásra nem nyílt módja, csak Bécsig, Drezdáig jutott el; Koronghi Lippich Elek terve — egy esetleges finn ösztöndíj — csupán terv maradt. A gödöllőiek patrónusa ugyanis jó érzékkel felismerte Márton korai munkáiban (*A csíki székely gátőrök, Erdőirtás Csíkországban,* 1912 körül) az Akseli Gallen-Kallelával és a mesehangulatú, síkszerű finn díszítőfestészettel való rokonságot. Márton a Tanácsköztársaság idején számos fontos riportrajzot készített a különböző eseményekről. Kompozíciós készségét és síkban való gondolkodását később egyházi munkáin kamatoztatta; köztük a legjelentősebbek a szegedi Fogadalmi templom számára tervezett *apostolmozaikok* voltak.

A világháború után végképp Budapestre költöző művész a pusztaszeri *Vérszerződés* jelenetét festette meg arra a pályázatra, amelyet Horthy bevonulásának tiszteletére írtak ki. Ifjan nyerte meg a második díjat, de ezt nem dicsőségnek, hanem kudarcnak fogta fel, a képet megsemmisítette. Rajztanári állását a B-listázásnak nevezett állami racionalizálási intézkedéssorozat folytán elveszítette, szabad pályára kényszerült, és többé nem utasított vissza kitüntetést (1930-ban például a Lotz-aranyéremmel jutalmazták.) Bár az emlékműtervezés *(Budapesti háziezredek emléke,* 1933*)* és -szobrászat (*Debreceni honvédemlék,* 1940) területén is kapott megbízásokat, működésének legfontosabb területe a rajz volt. Az Érdekes Újságban megjelent, Dózsa György történetét bemutató „forradalmi rajzsorozat" csak múló epizód volt Márton Ferenc életművében. Milotay István, a nacionalista újságírás nagymestere, közeli barátja volt; Márton mellette dolgozott mind a legitimista Magyarság, mind a Gömbös—Imrédy-féle „fajvédő vonalat" követő Új Magyarság szerkesztőségében. A lap rajzolójaként megörökítette az akkori politikai élet számos konzervatív, jobboldali vagy szélsőjobboldali képviselőjét: gróf Apponyi Albertet, Milotayt, a fasiszta vitéz Endre Lászlót, Szálasi későbbi kormánybiztosát. Különös előszeretettel készített portrét Mussoliniról és az olasz fasiszták vezérkarának alakjairól. Rajzai a magasnyomású

sajtótechnikához alkalmazkodóan tömörek és kifejezőek, enyhén heroizálva a modelleket. Mártont utolsó művének, a *debreceni honvédszobor*nak készítése közben érte a halál. Utolsó befejezett munkája kisgrafika volt: a Horthy „országlásának" húszadik évfordulójára kiadott, három értékből álló bélyegsorozat terve.

AZ IRREDENTA MOZGALOM MŰVÉSZETE

Az irredenta művészet megítélése nem annyira egyszerű, mint közvetlenül a felszabadulás után volt, amikor az ilyen jellegű szobrokat ledöntötték. 50—60 év távlatából szemlélve nyilvánvaló, hogy maguk a művészek — szándékaikat tekintve — nem a fasiszta Németországhoz való csatlakozás segítésén munkálkodtak turulmadaraikkal és ősmagyarjaikkal; a történelem törvényszerűségei magyarázzák, hogy az eredmény ez lett.

Köztudott, hogy Lenin a Párizs környéki békéket imperialista, területrabló békéknek nevezte. Mennyire így érezhetett hát az a magyar középosztály — s ide tartoztak a képzőművészek is —, amely nem higgadt politikai elemzés útján, hanem érzelmektől és gyakorlati érdekektől vezérelve jutott el a felismerésig! E középosztály világképét a Herczeg Ferenc-i irodalom és a Rákosi Jenő-féle sajtó formálta; még friss volt a „tizenhatmillió magyar"-ról szóló álom; a túlnyomó többségnek volt a közvetlen vagy távolabbi rokonságában, baráti körében olyan személy, akit Erdély vagy a Felvidék elcsatolása érzékenyen érintett; s végül: a középosztály életszínvonala a világháború utáni években meredeken lezuhant (infláció, B-lista, munkanélküliség a felsőfokú végzettségűek között). „A tisztviselők 60%-a csak részben tudott magának valódi kispolgári létfeltételeket biztosítani, ... az értelmiségi szakmákban rendkívül súlyos volt a létbizonytalanság, nagyon nehezen jutottak álláshoz, és állandóan több ezer értelmiségi munkanélkülit tartottak nyilván. A téli hólapátolásból tengődő bölcsészdoktor, az átképzési akciók során pékmesteri munkára vállalkozó jogász a két világháború közötti évek jellegzetes figurája volt" — írja Berend T. Iván és Ránki György a kor gazdaságtörténetéről szólva. Ezt a helyzetet tovább nehezítette, hogy az „utódállamokból" Magyarországra költözött 350 000 magyar közt sok ezer volt az olyan köztisztviselő és értelmiségi, aki nem tudott vagy nem akart román, szerb vagy cseh kormányzat alatt működni. Kétségtelen: a Horthy-rendszer negyedszázados fennállása során minden saját bűnét és mulasztását Trianonra fogta; de azt sem felejthetjük el, hogy 1920 körül az illegális kommunista párt tagjain vagy a következetes polgári radikalizmus nemzeti kereteken felülemelkedni tudó képviselőin kívül aligha akadt gondolkodó fő az országban, aki ne érezte volna úgy, hogy a bajoknak az elvesztett háború és az azt követő béke az oka. Történetietlen szemlélet volna az irredenta művészet művelőiben csak a jobboldali vagy éppen a fasiszta nevelés szellemi segédcsapatát látnunk; maguk az alkotók ugyanis művüket éppúgy a nemzeti szellem megnyilvánulásának vélték, mint a történelmi festészet képviselői a magukét a 19. század második felében.

Rendkívül jellemző erre a felfogásra Kisfaludi Strobl Zsigmond egy megjegyzése emlékiratában, amelyet akár elszólásnak is nevezhetnénk. A Tanácsköztársaságot követő évekről írja: „Politikában soha nem vettem aktív részt. ... Ebben az időben készítettem a Szabadság téren felállított négy szobor
8 közül az egyiket, az *Észak*ot." E szobor tehát a mester számára nem minősült politikai jellegűnek. Mivel
az említett négy szobor már nem áll, idézzük fel az *Észak* leírását egy, a két világháború közt kiadott
vezetőből: „A keresztre feszített Hungáriához ragaszkodással simul a tót fiú, egységüket kivont karddal
kuruc vitéz őrzi." Hasonlóan naiv, a történelmi szituációt és a kisantantállamok lakosságának érzelmeit
11 épp ilyen végzetesen félreismerő volt a többi három „égtáj" szobra is. Szentgyörgyi István a *Dél*t sváb
9 leánnyal és az ország éléskamráját jelentő búzakévékkel jelképezte; Pásztor János a *Kelet*et Csaba
10 vitézzel és Erdély címerével; Sidló Ferenc *Nyugat*ján ott volt Hadur, izmos ifjú hőssel, Szent Koronával,
7 pallossal, turullal... A négy égtáj szobrát 1921-ben állították fel, az akkori gazdasági helyzetnek
megfelelően műkőből faragva.

Az irredenta gondolat jegyében fogant számos szobor között jó színvonalat képviselt a ma is álló
6 *Kapisztrán Szent János, Damkó József* (1872—1955) 1922-ben felavatott alkotása. Az avatás szónoka —
mint az előbbieknél — itt is P. Zadravecz István tábori püspök volt. A négy égtáj-szobor közelében

emelkedett 1928-tól az úgynevezett „ereklyés országzászló". Mészkő- és bronztalapzatában némi földet *121*
helyeztek el, mégpedig minden „csonka-magyarországi" község és minden elcsatolt vármegye földjéből, a mohi csata helyéről, a Csele-patak partjáról, Kossuth és Petőfi szülőházából, valamint galíciai és doberdói katonai temetőkből. A zászlórúd 20 méteres volt, benne „zászlószegek", rajta címerek: a teljes magyar címer, az Anjouk címere, az Árpádoké és Mátyásé. Elhelyeztek rajta négy feliratot, mégpedig a Magyar Hiszekegy című rövid imát; Urmánczy Nándor irredenta politikus jelmondatát; Lord Rothermere angol sajtókirály kijelentését arról, hogy „Magyarországnak helye van a Nap alatt", s végül Mussolini mondását, miszerint „a békeszerződések nem örökérvényűek". Mindezt egy esküre emelt, méteres kéz koronázta meg: magának Horthy Miklósnak a kezéről mintázták. Az 1925-ben megindított országzászló-mozgalom során egyébként 1941 végéig összesen 702 országzászlót avattak fel, a szokásos ceremóniákkal, nyitóbeszédekkel. Ily lázas emlékműállító tevékenység mellett nem csoda, hogy nem jutott már pénz a Bazilika pincéiben tárolt, félig kész Szabadság-szobor, a Parlament előtti térre szánt bronzkocsi felállítására. A kompozíciót *Szamovolszky Ödön* (1878—1914), Zala György segédje és követője tervezte Gách Istvánnal együtt, még a világháború előtt. A mű nem valósult meg, egyrészt az eredetileg felállításra szánt összeg elértéktelenedése, másrészt Szamovolszky halála miatt. A terv szerint Hadur alakja uralkodott volna a kompozíción, s egy római bronzkocsi, amelyben a Szabadság géniusza Kossuth, Petőfi és más mellékalakok segédletével legázolja a Reakciót. Általában: a 48-as szabadságharc emlékét viszonylag kevésszer idézte fel ez a korszak; kevesebbszer, mint a világháború előtt. Horvay János Kossuth-csoportozatát ekkor állították ugyan fel, de valójában még a dualizmus korának alkotása volt, húsz évvel korábbi pályamunka. A Horthy-korszak inkább Batthyányról emlékezett meg — *Örökmécs, Emléktábla, Az Új-Épület mártírjainak emlékműve* —; nagyobb vállalkozásként, s egyben talán a Pilsudski vezette Lengyelország iránti hivatalos rokonszenv kifejezéseként 1934-ben elkészült
Bem József szobra is (Istók János). Jellemző viszont, hogy alig egy évvel később, Gömbös Gyula 600
miniszterelnök-hadügyminiszter javaslatára honvéd- és csendőrtisztek önkéntes adományaiból felállították Vastagh György emlékművét az 1848—1849-es szabadságharc valóban elfogadott katonai eszményképe, Görgey Artúr tiszteletére.

TÖRTÉNELMI FESTÉSZET

A romantika kései áramlataként kibontakozó, a szabadságharc után határozott nemzeti-politikai színezetet öltő történelmi festészetnek úgyszólván máig élő hagyománya van Magyarországon. E festmények mindig szerepet játszottak az ifjúság hazafias nevelésében; nemzedékek nőttek fel rajtuk, a különbség legfeljebb az volt, hogy egyszer inkább a Habsburg-hű Benczúr volt előtérben, máskor a Habsburg-ellenes Madarász Viktor. Ám mindkét szemlélet egyaránt elfogadta Székely Bertalan végvári romantikáját.

Felfedezte a történelmi festészetben rejlő lehetőséget a Horthy-korszak vezető rétege is, bár korántsem olyan tudatosan, mint ahogy például a film propagandisztikus hatását a hitleri Németország vezetői. A múlt századi hagyomány és a hatalom modern igénye egymást erősítette; a fejlődés a Szent Imre- és Szent István-kiállítás történelmi festménydömpingje felé haladt.

A korszak esztétikájának egyik szélsőséges és szókimondó reprezentánsa egy latin nyelvész volt, Kőszegi László, aki rendszeresen publikált széptani írásokat is. Kőszegi a hivatalos vonaltól „kissé jobbra" helyezkedett el; írásaiban pontosan a kultuszkormányzat vezetőinél kevésbé művelt „keresztény középosztály" ízlését fejezte ki. Az igazi műértés katekizmusa című tanulmányában (Magyar Művelődés, 1934) így írt a történelmi festészet jelentőségéről: „Nemzeti erőkifejtéseket kiváló emberek gazdag mozdulatai vezetnek, tömegek indulatai követnek. E mozdulatok belsők is, külsők is: lelki vonalak és az ezekre simuló testi vonalak, melyek komplexumát még lélekből izzó vagy halványuló színfoltok kísérik. Így lesz sokszorosan gazdag valami egy-egy történelmi festmény: a legmagasabb teljesítményes magyar embernek dicsőítése, mint azt Székely Bertalan képein láthatjuk, melyekből ő a történeti festészetet a legmagasabb színvonalra emelte, s legtömörebb drámaiságúvá az egész világon."

A történelem példáiból főként azok kerültek előtérbe, amelyek jól illettek a hivatalos magyar középkortörténet képéhez. Tovább élt a „turáni lovas" Beöthy Zsolt megálmodta alakja is. Sikerük volt ezeknek a műveknek: Margó Ede (1872—1946) bronz *Ősmagyar íjászát* megvette a Honvédelmi Minisztérium; Kolosváry Endre *Portyázó őseink* című képét a főváros vásárolta meg; s általában könnyen talált vevőre a magyar mitológiai téma, főként a csodaszarvas. Így az állatszobrászként számon tartott Markup Béla (1873—1952), aki a kiállításokon *Angóramacska, Jónásék* és hasonló című kisplasztikákkal szokott szerepelni, illő feladatot talált egy *Csodaszarvas-kút* készítésében a Halászbástya díszei közé. Keresett téma volt az Árpádok kora, különös tekintettel arra, hogy a Hóman-féle történelemírás az akkori Magyarországról mint európai nagyhatalomról beszélt. A katolikus egyház befolyása az ifjúság nevelésére szintén erősítette a szent királyok, főként István és Imre kultuszát, mind az iskolákban, mind az ifjúsági szervezetekben (cserkész- és leventemozgalom). E kultusz nagy képzőművészeti megnyilatkozása volt a Műcsarnok 1930-ban rendezett Szent Imre- és 1938-as Szent István-tárlata.

A Szent Imre-kiállításon a királyfi számos szobra volt látható (Bory Jenő, Csiszér János, Kisfaludi Strobl Zsigmond, Margó Ede és mások művei), és még több kép, amely vagy magát a királyfit ábrázolta, vagy jeleneteket Imre és oktatója, Gellért püspök életéből: például a táj- és életképfestő Viski Jánostól (1891—) *Az utolsó vadászat* — tudniillik amelyen Imre herceg egy vadkan áldozata lett — vagy az előkelő személyiségek arcképének megörökítésében kiváltképpen járatos Zombory-Moldován Bélától (1885—1967) *Szent Gellért vértanúsága.*

Az 1938-as Szent István-év elsősorban a római iskolás festők számára teremtett lehetőségeket, de bőségesen nyílt tere a hagyományos, akadémikus felfogású, illetve késő szecessziós, dekoratív festőknek is. A Műcsarnok kiállításán ott volt a freskó- és szentképfestő Rakssányi Dezsőtől (1879—1950), Benczúr tanítványától, főiskolai tanártól egy hangsúlyozottan barokk stílusú kép, *Attila látomása.* Az idillikus jeleneteket kedvelő Krusnyák Károly (1889—1960) *A Szent Korona felajánlását* festette meg; a vallásos témákkal befutott Mihalovits Miklós (1887—1960) *A Korona átadását*, Viski János *Koppány leveretését* mutatta be képben. Döbrentey Gábor (1897—), a történelmi festészet egyik legegyénibb hangú képviselője *Gyula vezér elfogatását*. Haranghy Jenő (1894—1951) *Szent István* alakját igyekezett megformálni bizánciból és szecessziósból elegyített díszítő stílusában. De helyet kapott itt minden olyan jelenet, amely a szent királyok, illetve a hit dicsőségét hirdethette; köztük Feszty Masa (1895—1978), a szentképei és prominens jobboldali személyiségekről festett portréi által híressé vált Jókai unoka kissé szecessziós, pogány magyar elemeket is kereső képe, a *Puszták Nagyasszonya.*

A világháború közeledtével a történelmi festészetben egyre nagyobb helyet kapott a „kortörténet". Már korábban is volt erre példa, például Komáromi-Kacz Endre (1880—1969) az 1919—1920-as Téli Tárlaton kiállította *A kommunizmus végső napjaiból* című kompozícióját, és nemes Tamássy Miklós (1881—1951) bizonyos sikert ért el *Gróf Tisza István meggyilkolása* című képével. Tamássy igyekezett a jelenet drámaiságát klasszikus példák nyomán fokozni, amennyiben nem magát a véres eseményt ábrázolta, hanem a megelőző pillanatot: a család nőtagjai igyekeznek visszatartani a grófot, míg a katonák már belépnek a szobába. Az ilyen téma azonban még kivételnek számított. Szent István-évében viszont — 1938 őszén — egyes művészeket egyenesen meghívott a kormányzat, legyenek jelen a felvidéki bevonulásnál: mégpedig Aba-Novák Vilmost, Boldizsár Istvánt, Gaál Ferencet, Glatz Oszkárt, Juszkó Bélát, Komáromi-Kacz Endrét, Haranglábi Nemes Józsefet, Kisfaludi Strobl Zsigmondot, Komjáthy Gyulát, Kövér Gyulát, Márton Ferencet, Mihalovits Miklóst, Rudnay Gyulát, Sidló Ferencet, szentgyörgyi Gyenes Lajost és vitéz Szabados Bélát. A tervezett V. Nemzeti Kiállítás színhelyéül Kassát jelölték ki, és a minisztérium felhívásába belefoglalták, hogy a tárlatra beküldött művek lehetőleg legyenek kapcsolatban az „országgyarapítás gondolatával" (Magyar Nemzeti Művészet, 1939. augusztus—szeptember).

Az 1940-es, Horthyné személyes védnöksége alatt „a magyar művészetért" rendezett műcsarnoki kiállításon bemutattak ilyen típusú műveket más festőktől is, mint Erdős Géza (1910—1964): *Éljen a magyar hadsereg!;* Guzsik Ödön (1902—1954): *Honvédeink a komáromi hídon;* Senyei (Schön) József (1885—?): *Kassai bevonulás.* Tény azonban, hogy a második világháború korántsem ébresztette fel a „hadifestői" lelkesedést művészeinkben. Igaz, hogy ekkor a katonai propaganda már modernebb

eszközzel, a fotóval és a filmhíradóval dolgozta meg a közvéleményt. Jellemző, hogy amikor 1943 februárjában közös német—magyar művészeti kiállítás nyílt a Nemzeti Szalonban Háború a művészetben — Kunst im Krieg — címmel, a magyarokat csupán a jelentéktelen Markos Lajos és Benyovszky István képviselte. A két világháború közötti történelmi festészet akadémikus képviselői közt nem akadt igazán jelentős egyéniség. Inkább a korszak művelődéstörténetéhez való adalék, amikor néhányukról bővebben szólunk.

Merész Gyula (1888—?) méltóságos címmel, rózsadombi villával, grófnő feleséggel és 2000 holdas birtokkal rendelkezett; 1945-ben jobbnak vélte elhagyni Magyarországot. Balló Ede tanítványa volt, egyrészt egyházi megbízások (kecskeméti nagytemplom), másrészt a reprezentatív portré egyik kedvelt specialistája. Milánói kiállítása (1928) után portrét festett Mussoliniről, majd lefestette József főherceget, Hindenburgot, Gerhard Hauptmannt is. Az 1941-es műcsarnoki tárlaton az ő Horthy-portréjáé volt a díszhely: a kormányzó itt omló baldachin alatt állt, tengernagyi díszben, összes kitüntetéseivel, jobbjában fehér kesztyűvel, oldalán ékköves szablyával. A hangsúlyozottan uralkodói póz ellenére is érződik már az idős ember megtörtsége. A Balló-iskola hű követője pontosságra törekedett. Ez az erdélyi származású festő is azok közé tartozott, akik a Trianon kiváltotta érzelmek hullámán emelkedtek magasra: az erdélyi történelem, illetve a világháború eseményeit ábrázoló munkái hozták meg sikerét (*A Hunyadiak hollója elrabolja a gyűrűt,* 1918; *Menekülő székelyek,* 1921). Később vallásos témájú képeiért kapott Forster—Vaszary-díjat (*Szent Család, Assisi Szent Ferenc* stb.); különösen Szent Imre-ábrázolásai arattak elismerést. „Két Szent Imre herceg kép él az ő lelkében: az áldozatos életű, lemondó, befelé élő és fölfelé néző szenté, szóval a hagyományszerű Imre hercegé, és a büszke daliáé, az első magyar király méltó fiáé, aki még nagyon is ősmagyar és puszták fia ahhoz, semhogy le tudna szállni a lóról, és kiengedné kezéből az országszerző kard markolatát" — írta monográfusa a kor jellegzetesen dagályos stílusában. Történelmi tárgyú képei közül a csurgói Csokonai Vitéz Mihály Református Gimnázium számára készült dekoratív falkép jelenti a legmagasabb színvonalat; síkszerű, mesélő felfogásával látszólag inkább a századelő gödöllői iskolájához, mint Merész tulajdonképpeni stílusához igazodik. Kevésbé reprezentatív munkái a Műcsarnok ízlésének vonulatába illeszkednek. Számtalan tájat festett feleségével, Coreth Erzsébettel együtt; zsánerjeleneteket mezei munkásokkal; megfestette magát és nejét ragyogó napsütésben, a boldog és gazdag művész pózában, valamint — mivel közönségét nem csupán Imre herceg erényes élete érdekelte — nagy híre volt társasági körökben némely pikáns mellékízű aktjának is.

A csurgói freskó síkdíszítő stílusának ténylegesen példát adó mestere, *Dudits Andor* (1866—1944) művészi nevelését — visszaemlékezése szerint — maga Munkácsy irányította. Apja kezelte valaha a fiatal Munkácsy szembaját. Dudits Hollósy és Benczúr tanítványa volt Münchenben és Pesten, mivel a párizsi tanulmányokról Munkácsy lebeszélte, tekintettel az impresszionizmus veszedelmére. Dudits hallgatott is a szóra, s csak élete végén festett olyan tájakat, amelyeket impresszionistának, sőt, „kísérleti jellegűeknek"(!) tekintett. Mindenesetre van valami megrendítően tragikomikus abban, ahogy közvetlenül halála előtt, csaknem 80 évesen „experimentál" egy Corvin-koszorús méltóságos úr, a Vaskorona-rend lovagja, a Benczúr Társaság akkori elnöke a Horthy-éra utolsó pillanataiban, éspedig olyan „impresszionista" képekkel, melyeket „a maga gyönyörűségére festett", s „még soha nem állított ki" (Lóránth László). Dudits — müncheni példaképeket követve — eleinte életképekkel szerepelt, majd áttért a mozaik és a dekoratív falkép műfajára. Kisebb falusi templomok oltárait festette meg (Recsk, Topolya), ám igazi sikereit történelmi témájú kompozíciókkal aratta. Nagy színfoltokkal és erős kontúrokkal festette felnagyított illusztrációkhoz hasonló falképsorozatait, melyek közül a pécsi egyetem és a budapesti Országos Levéltár számára készültek a legjelentősebbek. 1920-ban Dudits Andor nyerte meg a „nemzeti hadsereg" bevonulásának tiszteletére kiírt képzőművészeti pályázatot (azt, amelyen Márton Ferenc csak második lett). Dudits győztes képe Horthyt ábrázolta fehér lovon. Nem 7
csoda, hogy 1925-ben meghívták a Képzőművészeti Főiskola tanárai közé: a freskófestést tanította.

Sikeres tanítványai közé tartozott a szombathelyi Döbrentey Gábor. Viszonylag későn, a húszas évek második felében végezte csak el a főiskolát Glatz osztályán, de freskófestést is tanult Duditstól, és a restaurátori munka meg a történelmi festészet kedvéért szakított korai időszakának inkább impresszionista felfogásával egy nem kevésbé színdús, de inkább síkdíszítő szemlélet kedvéért. Képeinek

témáját főként a magyar középkorból merítette (*Vérszerződés, Julianus barát visszatérése, Gyula vezér elfogatása*). Az utóbbira 1938-ban megkapta a püspöki kar által kitűzött nagydíjat. A címszereplő testtartásával a Képes Krónika illusztrációját idéző kép az alakok merev ünnepélyességével, kora reneszánsz tömegjeleneteket utánzó komponálásmódjával a római iskola enyhe hatására vall, bár maga Döbrentey nem Rómában, hanem Németországban és Ausztriában élt hosszabb ideig. A Képzőművészeti Társulat jubileumi kiállításán szereplő képe már színtiszta akadémikus felfogásáról tanúskodik: itt a korszak uralkodó osztályának szemszögéből valóban „történelmi fontosságú" jelenetet örökített meg, Pacelli bíboros — a fasizmussal kiegyező, hidegháborút dicsőítő későbbi XII. Pius pápa — fogadtatását a Mussolini téren (korábban Oktogon, ma November 7. tér).

Bármilyen lelkesek is voltak a Benczúr-iskola követői, a Klebelsberg- és Hóman-féle kultuszkormányzat — amint az bővebben olvasható a római iskoláról szóló fejezetben — a harmincas évek közepétől inkább a neoklasszicizmus képviselőit látta el történelmi tárgyú megbízásokkal. Ez természetesen visszatetszést szült a hagyományosan konzervatív körökben; az ő szempontjaikat leginkább a számtalan akkori társulás egyike, a Magyar Képzőművészek Egyesülete képviselte. Ez a csoport is a szó szoros értelmében „jobbról" támadta a kormányzatot, illetve a római iskolások elismerését. Nézeteiket az említett Kőszegi László fogalmazta meg legkifejezőbben, így írva egy 1938-ban befejezett Aba-Novák-freskóról: „ha egy történetíró ... azt írná, hogy a király és környezete nem voltak ép formájú emberek, mozdulataik szegényesen merevek s vonalaik rútak és szellemtelenek voltak, s kezeik szörnyű mancsok; Géza fejedelem arca durva bűnözői volt; a szépségéről híres Sarolta feje egy bamba bábué, Szent Adalbert meg egy Sanyaró Vendel-blatt [vagyis olyan az arca, mint egy bizonyos század eleji vicclapfiguráé, beesett és szomorú], s egy nyeleslábas-féléből öntötte a keresztvizet Vajkra — az ily történetíró hiába hivatkoznék arra, hogy ő »modern« módszerekkel dolgozik: súlyosan elítélnék. Mármost, ha szavak helyett Aba-Novák színfoltokkal és vonalakkal mond ilyesmit, akkor akad néhány bámulója is..." Nyilvánvaló, hogy ebben a viszályban Aba-Novák és köre volt jobb helyzetben; ám a számban igen jelentős neobarokk-akadémikus művészcsoport, háta mögött a Műcsarnok erődítményével, elkeseredetten védte állásait. A reprezentatív portré területéről például az utolsó pillanatig nem hagyták magukat kiszorítani. Prominens személyiségek közt kevés akadt, aki olyan vérbeli portreistához fordult volna, mint például Csók István; s ha igen, akkor is igyekezett az iskolás sablonok közé szorítani az alkotó fantáziát.

A REPREZENTATÍV PORTRÉ

Vitéz Nagybányai Horthy Miklós — a negyedszázados ellenforradalmi korszak államfője — nagy jelentőséget tulajdonított a képzőművészet eszközeivel végzett propagandának, ezen belül pedig főként
7 saját személye népszerűsítésének. E törekvése közvetlenül a Budapestre való bevonulás után kezdődött, és a második világháborúba való belépés idején tetőzött: akkor, amikor a kormányzó családjában is határozottabb lett a dinasztiaalapítás vágya, és — 1942-ben — helyettesévé kiáltották ki idősebbik fiát. Az akkor mindössze 38 éves Horthy István még abban az évben lezuhant repülőgépével. Az ifjú Horthy emlékét Kisfaludi Strobl Zsigmond szobra lett volna hivatott megörökíteni a Gellérthegy ormán, a mai Szabadság-szobor helyén: propelleren meztelen ifjú, magasba lendülő karokkal, kezében babérkoszorúval. A Millenniumi emlékműnél is látványosabb szobormű állandóan emlékeztette volna Budapest lakosait a király nélküli királyság kormányzóhelyettesének halálára. Hogy Horthy miért tulajdonított ekkora jelentőséget a képzőművészetnek a propagandában a modern tömegtájékoztatási eszközök helyett, azt minden téren megnyilvánuló konzervativizmusa mellett nyilván egyéni érdeklődése magyarázza. Maga is festegetett; szárnysegédkorában elkészítette I. Ferenc József portréját; a kép a kenderesi kastélyban függött. Horthy tiszteletbeli dísztagja volt az Országos Magyar Képzőművészeti Társulatnak.

A Budapestre való bevonulás tiszteletére rendezett tárlat első díjas képét, a kormányzó fehér lovon való díszmenetét megörökítő festményt már említettük. A negyedszázadnyi „országlás" során igen sok kormányzóportré született. Az 1919—1920 telén rendezett Téli Tárlaton Ligeti Miklós mutatta be a

szobrászok hódolatát egy bronz mellszoborral. Ettől kezdve a közönség minden nagyobb nemzeti kiállításon láthatott egy-egy új portrét. Állami intézmények voltak e művek biztos vevői, nem is alacsony áron. (Kukán Gézának például 1927-ben egy életnagyságú festményért 100 millió koronát fizetett a szolnoki Vármegyeháza, a stabil pénzre átszámítva kb. 4—5000 pengőt.) Zala György egyik kései, zavaros kompozíciójú domborművén amely *A nemzeti megújhodás emlékműve* címet viselte, és az 1927—1928-as téli kiállításon került a Műcsarnok közönsége elé, Horthy mintegy megváltóként magasodik ki a népet és a hadsereget jelképező szerszámos-rohamsisakos mellékalakok közül, szemben a nemzet felkelő napjával és a Szent Koronával. A Parlamentben Hende Vince (1892—1957) üvegfestő készített falképet Horthy alakjával. Berán Lajos Horthy mellképét mintázta meg az 1930-ban kibocsátott 5 pengős pénzérmén, majd — ekkor már az Állami Pénzverde vezetőjeként — 1938-ban újratervezte a pénzt, párhuzamosan a Szent István tiszteletére vert 5 pengős kibocsátásával. (A forgalomban egymás mellett szereplő kétféle 5 pengős mintegy azt volt hivatott sugallni, hogy a kormányzó sem ér kevesebbet István királynál.) A háború közeledése idején elkészült a kormányzó képmásával díszített vitézségi érem is. Berán utolsó műve, mellyel hozzájárult a Horthy-kultuszhoz, egy kettős plakett volt a kormányzó és felesége portréjával.

A harmincas években Horthy mellszobrát többször is elkészítette Kisfaludi Strobl Zsigmond, bronzból és márványból is. A jelentősebb mesterek közül Boldizsár István (1897—1984) hangsúlyozottan uralkodói pózba állított, dinasztikus ambícióktól fűtött, drapériás portréját kell megemlíteni (Horthy Miklós húszéves kormányzását megünneplő kiállításon mutatták be a Műcsarnokban 1939—1940 telén). Ezen a tárlaton csupán három ilyen mű szerepelt a 600 közül — egy évvel később, a Képzőművészeti Társulat arcképkiállításán már hat: Vastagh László szobra, a Boldizsárén kívül Cselényi Elemér, Kampis János, Merész Gyula és Mihalovits Miklós festménye. Merész Gyula képét a második bécsi döntés során visszacsatolt Kolozsvár városának ajánlotta fel: egyike volt ez az „országgyarapításhoz" kapcsolódó képzőművészeti gesztusoknak. Mihalovits Miklós egymaga tíz portrét festett Horthyról különböző intézmények számára. A harmincas években elkészítette a maga Horthy-képmását a korábbi idők két legnagyobbnak tekintett arcképfestője, Balló Ede és Karlovszky Bertalan is. Már uralma kezdetén plakettet, érmet vert számára Csiszér János és Szász Vilmos (1884—1923); az utóbbi a Novara cirkáló parancsnokaként dicsőítette a kormányzót. Apró adalék a Horthy-kultuszhoz, hogy a magyar uralkodók portréit bemutató, 1942-ben kiadott kis Officina-album utolsóként az ő arcképét is közölte. Kormányzó létére az uralkodók között. A történelem fordulatai azonban véget vetettek a nagyralátó terveknek.

A kormányzó képmáskultuszához kapcsolódott más vezető politikusok és prominens személyek dicsőítő portréinak sora. Ezek a portrék mindig kissé idealizáltak — jól lehet látni ezt egy fotón, amely a Kisfaludi Strobl-tanítvány Törzsök Károlyt (1906—1964) ábrázolja mintázás közben —: boltozatosabb lesz például a homlok, bölcsebb a tekintet stb. Az olyasféle arcmásnak, mint a Csók Istváné volt Wlassics Tiborról vagy éppen Tihanyié Kassákról, Fülep Lajosról, nincs vevője a Horthy-korszak előkelőségei között. Gömbös Gyulát, a jobboldali MOVE vezetőjét, a nácibarát miniszterelnököt többen is szoborba *148, 150*
formálták, egyebek között Berán Lajos és vitéz Székely Károly (1880—1941). Végleges emlékművét — Pásztor János szobrát — partizánok robbantották fel a földalatti mozgalom hatásos aktusaként. *189*

Imrédy Bélát, az 1946-ban háborús bűnösként kivégzett volt miniszterelnököt Szemerey Zoltán festette meg 1941-ben. A szintén kivégzett miniszterelnök, Bárdossy László Burján Lászlónak, a főiskola fiatal tanárának állt modellt, aki Szemereyhez hasonlóan Karlovszky Bertalan egyik leghűbb tanítványa volt, és — némileg jellemző módon, egyben stílusát is befolyásolóan — 1944-ig csak a náci Németországban járt tanulmányúton. Portréi közt ott volt az ifjabb Horthy — a kormányzóhelyettes — és fiatal felesége képmása is. Zadravetz István tábori püspököt, a katolikus jobboldal egyik vezéralakját többek közt Éber Sándor (1878—1947) freskófestő örökítette meg. A Zadravetzhez közel álló Prónay család is foglalkoztatott portreistákat, így például Áldor János Lászlót (1895—1944), a Benczúr Társaság építészmérnök tagját, akinek behízelgő stílusáért megbocsátották származását is.

A Horthy-korszak „fontos személyiségei" sokféleképp bizonyították hiúságukat. Egyrészt különböző Ki kicsoda? típusú lexikonokat pénzeltek, külön „keresztény alapon" is; a szó szoros értelmében pénzelték ezeket, mert az került bele a kötetekbe, aki fizetett, és akkora terjedelemben, amennyit hajlandó

volt a célra áldozni. E kézikönyvek jelentős részét a „kicsodák" világháborús kitüntetéseinek felsorolása teszi ki (igen kevés közöttük a jeles képzőművész). Másrészt az önmagát keresztény felső középosztálynak nevező réteg arcvonásait a nagy kiállításokon rendszeresen élvezhette a publikum: egy-egy nemzeti tárlaton tucatnyi portré is látható volt olyan személyekről, akiket a jobb közönségnek illett ismerni. Legtöbbjük kettős névvel, vitézi címmel, katonai ranggal és minél archaikusabb írásmóddal is kitűnt, mint például az 1941-es arcképkiállításon a Ferenczy-tanítvány Győrffy István (1890—1970) modelljei, *vitéz ölbői Eölbey-Thyll Sándor* vagy *vitéz újthordai Kováts Béla.*

A vonásaikat minél ékesebben megörökíttetni kívánó nemesek, grófok, bárók, vitézek és egyszerű gazdag emberek portréigényeit elsősorban a Magyar Arcképfestők Társasága volt hivatott kielégíteni. 1929-ben alakult ez az egyesülés Balló Ede elnökletével; célja — idézi Lyka Károly az elnök szavait — „magába fogadni mindazokat a művészeket, akik az arcképfestést művészi fokon művelik, továbbá gátat vetni az arcképfestést fenyegető dilettantizmusnak". Lyka kétségbe vonta, hogy az utóbbira képes lett volna a társaság, és a harmincas évek szerényebb igényű művészeti sajtóját vizsgálva teljesen igazat kell adni Lykának, a kortársnak: virult a dilettantizmus. De ehhez hozzá kell tegyük, hogy amit Balló művészinek nevezett, az maga volt az akadémizmus, annak legkonzervatívabb formájában. A negyvenes években ugyanezt a felfogást érvényesítette a társaság új elnöke, Zombory-Moldován Béla, a Fővárosi Iparrajziskola igazgatója is. Zombory-Moldován egyik utolsó munkája korszakunkban Szendy (Hinterscheck) Pál budapesti polgármester portréja volt, a magas hivatalnok összes rendjeleivel; sőt, a polgármesteri fogadótermet is ő tervezte „magyaros stílusban", búbos kemencével. Az 1945-ös év azonban elsodorta azt a réteget, amely fogadóterembe illő búbos kemencéket és repreztentatív portrékat rendelt, és a társulat működése gyakorlatilag véget ért.

3. A MŰCSARNOK MŰVÉSZEI

A „műcsarnoki" kifejezés, akár a művészettörténet annyi más szakszava a gótikustól a Vadakig, sokak számára kezdettől fogva tartalmazott egy rosszalló értelmű mellékízt; de az előbbiektől eltérően a pejoratív ízt ez később sem vesztette el. Lyka Károly emlékezéseiben a „konzervatív, akadémikus, a világtól elmaradt művészek Eldorádójának" tekinti a korszakunk elején már félszázados múltra visszatekintő Műcsarnokot, és ez nem csupán utólagos ítélet: már 1920-ban sem nyilatkozott kedvezőbben tárlatairól. „Kétszázötvennél több festő és szobrász munkáinak tarka tömegéből nagy stílusúra alig akadunk. Művészeink legjobbjai csaknem mind távol maradtak" — írta az ellenforradalom őszén rendezett tárlatról, majd az 1920-as tavaszi kiállításból ezt a következtetést vonta le: „Az ily nagy kiállításoknak a sorsa nálunk is, külföldön is meg van pecsételve, mert lassanként képek, szobrok kirakodóvásárává alakulnak, amelyeken főkép a közepes és a közepesen alul rekedt művészek vesznek részt. ... A medáliák birtokosai lassankint elmaradoznak. ... Bele kell törődnünk abba, hogy legjobb mestereink legderekasabb műveit a különkiállítások foglalják le, s ... szinte lehetetlenné válik a tarka, vegyes anyagot ízlésesen, harmonikusan rendezni." Ha tekintetbe vesszük, hogy Lyka idézett sorai a Magyar Múzsában, Pekár Gyula és Császár Elemér konzervatív lapjában jelentek meg, jól érzékelhetjük, milyen erős pejoratív íz kötődött a Műcsarnok nevéhez már a két világháború közötti korszak elején, és ez csak némileg oldódott a két évtized során, amikor később, a nagy „nemzeti tárlatokon" egy-egy teremben az UME vagy más csoportok tagsága is bemutatkozhatott. A kiállítóhelyiség jellegét az inkább hivatalos-konzervatív Országos Magyar Képzőművészeti Társulat uralma határozta meg, és az a hagyomány, hogy a kis és a nagy állami aranyérmet csak a Műcsarnok kiállításain oszthatták ki a kultuszminiszterek.

Hogy mennyire nem csupán Lyka egyéni ízlésével magyarázható a „műcsarnoki" művészet ilyetén felfogása, azt szemléletesen igazolja az ellenkező álláspont, egy 1940-es idézet Szentgyörgyvári Gyenes Lajos festő (1890—1971), az akkori Magyar Képzőművészek Országos Szövetségének elnöke tollából:

„A világháború után a háború előtti művészeti forradalom az egész világon elérkezettnek látta az időt a különböző izmusoknak a teljes kiélésére. ... Székely Bertalanok, Lotzok, Benczúr, Mednyánszky stb. mestereink a feltörő fiatalság előtt már nem jelentettek olyan nemzeti értékeket, melyek a művészeti ideált jelentették a számukra, ellenben a különböző izmusok külföldi dekadens képviselői mint világmárkák jelentek meg itthoni művészeink előtt, s lettek a fároszai annak a magyar képzőművészetnek, amelyből a nemzeti karakter teljesen hiányzott. ... Sem forma, sem szín, sem kompozíció, sem anyagszerűség, sem szépségideálok nem lelkesítettek már sehol, ellenben mindenkit művésszé üthetett a tudatlanság. ... Ez a beteg internacionális felfogás a kommun alatt fékeveszetten tombolt. ... A kommun bukása után a magyar művésztársadalom ... értékes, sok-sok kiválóságot magában egyesítő erői az internacionális művészeti felfogások s irányzatok hatalmasai kezéből kivették a magyar képzőművészet irányítását, s a legelőkelőbb kiállítási helyiségben, a Műcsarnokban vetették meg ismét a lábukat, hol egyben a konzervatív irányú magyar faji erők fellegvárát a magyar képzőművészet építőmunkájának az otthonává kívánták tenni. ... Így alakult ki az a front, amely egyfelől a Műcsarnokot jelentette, míg másfelől a műcsarnokellenes, úgynevezett modern időket jelentő ellentábort..."

Ehhez nyilván nem kell kommentár. A Horthy-korszak egészén végighúzódott a harc a két említett tábor között, de a fent idézettnél jóval bonyolultabb formában és erővonalakkal. A képlet ugyanis nem azt mutatta, hogy egyfelől állt volna egy államilag támogatott Műcsarnok, másfelől az onnan kiszoruló modernek csoportja. Ugyanis a Gyenes Lajos-i értelemben felfogott Műcsarnok az idő múlásával egyre inkább a kultuszkormányzat konzervatív ellenzékének volt tekinthető. Hiszen a felsőbb vezetés a harmincas évektől a római iskola és elvétve a Gresham-kör tagjait pártolta megbízásokkal és elismeréssel. A műcsarnokiak számára ez fájó seb volt, miként az is, hogy komoly művészeti folyóirat, a Magyar Művészet vagy a Szépművészet nem foglalkozott velük. Be kellett érniük a Kőszegihez hasonlóan konzervatív esztéta, Gyöngyösi Nándor szerkesztette Képzőművészettel vagy az olyan, rövid életű és szegényes kiállítású lapocskákkal, mint a Művész-Élet vagy a Magyar Nemzeti Művészet. E folyóiratok a sajtótörténet sajátos dokumentumai: pontosan olyan semmitmondóak, mint az általuk propagált idillikus-vallásos-akadémikus művészet. Az utókor érdeklődésére leginkább a Magyar Nemzeti Művészet által is felkavart mozgalom tarthat számot: ezt a Műcsarnok legkonzervatívabb rétegeit tömörítő Magyar Képzőművészek Egyesülete kezdeményezte a Képzőművészeti Kamara létrehozásáért, végül is eredmény nélkül. A kamarára ugyanis — 1938 után — már nem volt szükség: azok, akik származásuk miatt nem lehettek volna tagjai, amúgy sem kaptak már munkát az államtól, a műteremből való árusítást viszont a kamara sem tudta ellenőrizni. Így Barkász Lajosnak, az egyesület festő szakosztálya elnökének memoranduma, melyet az Imrédy-kormány kultuszminiszteréhez, Teleki Pálhoz intézett, érdemi válasz nélkül maradt. Nem alakult meg a kamara — ellenben az Egyesület háttérbe szorulásának szerény jeleként beszüntette megjelenését a Magyar Nemzeti Művészet.

Úgyszólván megoldhatatlan feladat a Műcsarnok jellegzetes kiállítóit stílusirányzat vagy valamilyen értékrend szerint csoportosítani. Az alkotók is a téma hangsúlyozása felé hajlottak, történelmi stb. festőnek tekintették magukat. De virágzott a Műcsarnokban a 19. századi életkép is — alig módosult formában —, és voltak olyan művészek — mint például Pentelei Molnár János (1878—1924), a Benczúr Társaság elnöke —, akik személyükben vitték tovább az első világháború előtti kispolgári festészet hagyományát. Nem tehetünk mást, mint hogy itt is a betűrendre hagyatkozunk, akár a hősi emlékművek szobrászainál; megjegyezve, hogy a nacionalista propaganda szobrászművészei többnyire a Műcsarnok jellegzetes kiállítói is voltak kisplasztikáikkal, vázlataikkal és portrészobraikkal.

Bánk Ernő (1882—1962) az Iparművészeti Iskolán tanult, 1911-től rendszeresen részt vett a Műcsarnok és Nemzeti Szalon kiállításain. Kezdetben szecessziós jellegű képeket festett, a húszas években Aba-Novák Vilmos és Patkó Károly hatása alá került. A harmincas években főként portréfestőként tevékenykedett. A kamarát követelő *Barkász Lajos*, a Magyar Képzőművészek Egyesületének elnöke főként naturalista tájképeket festett, néha történelmieket (*Szent László legyőzi a kunt*, 1940 k.). *A trianoni határ* című festménye, amelyet a főváros vásárolt meg, a maga nemében igen ügyes keveréke a tájképnek és a propagandisztikus töltésű, politizáló zsánerképnek. A nagy akadémikus tudású *Benkhard Ágost* (1882—1961) korszakunkban főiskolai tanár volt, sőt, rövid ideig rektor is. Nagybánya hagyományainak folytatójaként elsősorban tájat és portrét festett. *Boldizsár István* szintén

nagybányai szemléletű tájakkal érte el sikereit (Szinyei-tájképdíj, 1931) és lett a főiskola tanára. Ám, mint láttuk, felsőbb körökben keresett portretistának is számított. *Boruth Andor* (1873—1955) a Benczúr Társaság egyik jeles tagja volt, és az első világháború előtt tűnt fel egyházi témájú képeivel. Tudósportréi számottevőek; korszakunkban már keveset dolgozott. *Burghardt Rezső* (1884—1963), a főiskola érdemes tanára viszont annál többet: a köznapi értelemben vett realizmus jellegzetes kismestere volt, jobb módú emberek lakásainak kellemes díszítője, a József Attila által „falain havas tájak vannak, meztelen nők meg almafák" szavakkal jellemzett polgári igény szakavatott kielégítője.

Az idillikus környezetbe helyezett aktok „specialistájának" tekinthetjük *Czencz Jánost* (1885—1980), aki maga is szívesen nevezte idillnek verőfényes képeit (*Cigány-idill*, 1941). Kihívóan problémátlan kompozícióit főként a húszas években díjazták. Kellemes tájakat festett *Diósy Antal* (1897—1977), a Cennini Társaság alapítója, később Budapest városképi részleteinek lelkiismeretes megörökítője könnyed akvarellekben. A szó stiláris értelmében vett Műcsarnok legérdemesebb mesterének a főiskola vízfestéstanára, *Edvi Illés Aladár* (1870—1958) tekinthető. Hosszú élete során mindvégig hű maradt a vidéki élet egyszerű motívumainak derűs, naturalista felfogású ábrázolásához. Stílusát számos tanítványa követte a két világháború között a Műcsarnok termeiben. *Csallóközi Farkas Lőrinc* a gyulai művésztelep szervezőjeként szerzett magának érdemeket; ő maga elsősorban tájképfestő volt.

Gaál Ferenc Balló Ede tanítványa és szintén a kamara lelkes propagandistája volt, s az egyesület festő szakosztályának elnöke. Mesterétől eltérően nem a portré, hanem az életkép műfaját választotta, a húszas években több díjat nyert képeivel. A jellegzetesen múlt századi műfaj iránti vonzódását jól jellemzi, hogy még 1941-ben is a sikeres Hollósy-témát variálta *(Kukoricamorzsolás)*. Publicistaként szélsőségesen jobboldali és akadémikus nézeteket hirdetett. *Gách István*, a félbemaradt Szabadság-emlékmű társalkotója a Műcsarnok tárlatain is gyakran szerepelt mint aktszobrász és festő. Az intézmény legnagyobb közönségsikerű kiállításán, az 1925-ös aktbemutatón ő volt az egyik szobrászati díj nyertese Kisfaludi Strobl Zsigmond, Pásztor János és Szentgyörgyi István mellett. *Gachal József* (korábban ölyvedi Eölvedi-Gachal, 1889—1974) eleinte a nagybányai és szolnoki tájképfestés hagyományát folytatta, később főként falusi nőalakokat — parasztmenyecskét, cigánylányt — ábrázoló képeket állítva ki. *Gál János* — Dudits Andor tanítványa — aktfestő volt, de vallásos témák feldolgozója is; 1942-es *Magdolná*ján a kettőt sikerült elegyítenie. *Geiger Richárd*nak, e sokoldalú és szorgalmas művésznek, jól képzett grafikusnak a Műcsarnokban főként portréi szerepeltek, de próbálkozott barokkos, sokalakos aktkompozíciókkal is (*Szent Antal megkísértése*, 1932). *Guzsik Ödön* Rudnay Gyula tanítványaként gyarapította a tájképfestők sorát. Az erdélyi származású, agilis *Gyenes Lajos* a Munkácsy Céh nevű, inkább gazdasági szervezet egyik alapítója és vezetője is volt, aktív művészetpolitikus (a Műcsarnok feladatáról vallott nézeteit fent idéztük). Ő maga mint alkotó nem örvendett különösebb tekintélynek; igaz, egy virágcsendéletét megvette a Szépművészeti Múzeum. *Halasi Horváth István* tájképfestő volt, különösen pasztelljeivel aratott sikert. *Bártfai Hüvös László* (1883—1972) portrészobrokkal szerepelt a műcsarnoki kiállításokon. *Juszkó Béla* (1877—1969) lovakra és csikósokra „szakosodott", majd korszakunkban áttért a történelmi témákra. *Kacziány Aladár* (1887—1978) érzelmes szimbolizmusával egyéni hangot képviselt a Műcsarnokban — némileg a gödöllői iskolához állt közel. *Kapussy György* elsősorban mint arcképfestő működött, *Karl Ferenc József* pedig leginkább arról volt nevezetes, hogy már tizenhét évesen a Műcsarnok kiállítója volt.

Karlovszky Bertalan (1858—1938) a portréfestők nesztoraként uralkodott a Műcsarnokban. Művészete lényegileg az előző korszakhoz tartozik, a két világháború között csupán önmagát ismételte, más-más modell segítségével. *Kássa Gábor* (1893—1961), ez a jó képességű akvarellista tájképfestő, Edvi Illés tanítványa a műcsarnoki festészet legrokonszenvesebb vonulatát képviselte, ellentétben *Kemény Nándor*ral (1885—1972), aki reprezentatív jeleneteivel és megrendezett, gyermetegen anekdotikus életképeivel (*A rossz bizonyítvány* — büntetésre váró fiú a zord atya előtt) a retrográd műcsarnoki szemlélet letéteményese volt, akárcsak *Komáromi-Kacz Endre* és *Kövér Gyula* (1883—?); az előbbi főként szobabelsőbe helyezett zsánerjeleneteket állított ki, az utóbbi minden témában jeleskedett, bár elsősorban aktfestőként tartották számon.

Kövesdy Géza (1887—1950) nevét a Nemzeti Színház és az Opera tagjairól festett portréi tartották fenn. *Krusnyák Károly* (1889—1960) életképei a múlt századi hagyományt folytatták, a második

világháború kitöréskor némi politizáló mellékízzel (*Honvédvárás*, 1941). *Kukán Géza* (1890—1936) a díjakat osztó zsürik kedvence volt, egyben ügyes illusztrátor. Jellemző, hogy nemcsak Horthyról festett arcképet, hanem ellenlábasáról, a Budaörsnél elkergetett IV. Károly királyról is. *Meilinger Dezső* főként figurákkal benépesített tájakkal foglalkozott. Nagyra törőbb vállalkozása egy 1941-es *Golgotha*, amely a háborús propaganda szolgálatába állította a szent témát. A Hollandiában élő, de a Műcsarnokban sokszor kiállító *Mendlik Oszkár*nak (1871—1963) szinte egyetlen témája a hullámzó tenger volt. Merész Gyuláról bővebben szóltunk; a Műcsarnok egyik igen jellegzetes képviselője volt, akárcsak a szintén említett Mihalovits Miklós, a Munkácsyból és barokk emlékekből táplálkozó, zavaros kompozíciójú, ám három díjjal is kitüntetett *Golgotha* festője. Szívesen festett aktot is, továbbá újtestamentumi témákat, így Jézus és a házasságtörő nő történetét („*Aki közületek bűn nélkül való*...", 1936). *Haranglábi Nemes József* (1889—1976) szintén részt vett a Munkácsy Céh vezetésében, és kritikusként is tevékenykedett. Ő maga Hollósy tanítványához illő tájakat és zsánereket küldött a Műcsarnokba. *Nyilasy Sándor* (1873—1934) a naturalizmusba hajló tájfestés egyik érdemes mestere volt; a szegedi nép ünnepeinek némileg lakkozott képét őrizték meg festményei. *Pap Domokos* (1894—1972) hagyományhű portréfestő lett nagybányai múltja után: 1940 körül *A szegedi egyetem tanácsa* című csoportképe aratott sikert. *Sárkány Gyula* (1887—1962) szintén portékat festett, némi neoreneszánsz vagy biedermeier árnyalással az akadémikus száraz pontosságán belül. *Senyei (Schön) József*nek is a portré volt fő területe, de készített falképeket is a Tiszti Kaszinó részére. *Spányik Kornél* (1858—1943) a müncheni akadémizmust éltette tovább életképekben és oltárokon; egyik reprezentatív műve *József főherceg portéja* volt. *Szabó Dezső* (1881—1971) úgyszintén müncheni iskolázottságú festő volt. Alakokkal benépesített tájait sokra becsülték a polgári vásárlók, több díjat is nyert. Kukán Géza tanítványa volt *Szánthó Mária*, a pejoratívan értelmezett „műcsarnokiság" egyik iskolapéldája: édeskés portréi, csendéletei, illemtudóan erotikus aktjai maguk voltak a kispolgári művészet megtestesülései. *Szemerey Zoltán* is gyakran szerepelt heroizáló portréival: néha tragikomikusan hat rajtuk a szemüveg és a jelmezszerű díszmagyar, díszkard együttese... *Szentesi Hiesz Géza* vallásos témák festőjeként és szobrászként vált ismertté, *Szőllősi János* pedig mint tájképfestő.

A műcsarnoki szemlélet szobrászai közül a leginkább említésre érdemes *Telcs Ede* (1872—1948) idillikus plasztikával (*Hüvelyk Matyi*, 1934) vagy a neobarokk stílusú *Tóth István* (1861—1934), akinek budai *Polipölő*jét 1928-ban állították fel. *Törzsök Károly* hű tanítványként pontosan követte Kisfaludi Strobl Zsigmond munkásságát. *Vaszary László* (1876—1944) portretista és történelmi alakokat formáló szobrász volt. *Viski János* a harmincas években tért rá a Műcsarnok közönségének szájíze szerint való történelmi festészetre.

A históriai visszapillantásokból kosztümös életkép lett a műcsarnokiak kezén, a múlt erejének, jelentőségének éreztetése nélkül. Nem csoda, hogy hamarosan a hivatalos szervek is inkább a hatásosabb római iskolás stílust pártfogolták. A „klasszikus", Gyenes Lajos-i értelemben vett Műcsarnok sérelmezte ezt a mellőzést. Álláspontjukat Szent István évében így fejezte ki Kőszegi László: „Mennyi jóravaló művész tiltakozik egy állandóan dédelgetett dekadens csoport (Berény Róbert, Bernáth Aurél, Szőnyi István, Molnár C. Pál, Medveczky Jenő, Márffy Ödön, Egry József, Pátzay Pál, Medgyessy Ferenc, Beck Ö. F.) túltengő érvényesítése ellen..." Túltengő érvényesítés? Nézzünk száraz számadatokat. Az 1943-as nemzeti kiállítás árai másra vallanak. Zsákodi Csiszér János alumíniumszobra *Prohászka Ottokár* püspökről 13 000 pengőbe került ekkor, Krusnyák Károly *Asztaltársaság* című képe 6000 pengőbe, Czencz János *Ábránd*ja (ábrándon természetesen női akt értendő) 10 000 pengőbe. A „túltengően érvényesített" Medgyessy viszont egyik fő művéért, a *Magvető*ért mindössze 995 pengőt kért. Kisfaludi Strobl *Két makrancos* című idilljéért (15 000 pengő) tucatnyi Egry-képet lehetett volna venni. Barcsay, Dési Huber, Paizs-Goebel műveinek ára 600 és 1000 pengő közt ingadozott, Benkhard Ágost vagy Boldizsár István képei viszont 6000 pengőbe kerültek. Anyagi tekintetben tehát a neobarokk és késő nagybányai mestereknek nem lehetett okuk panaszra. Az erkölcsi megbecsülés hiányát viszont — az ő szemszögükből nézve — joggal kifogásolták, ugyanis a legtöbb — négy-négy — művel szereplők között különös egyensúly alakult ki: köztük találjuk Gaál Ferencet, Koch Ernőt, lorbersbergi Lorberger Annát (a Művészeti Lexikon négy kötetében hiába keressük nevüket, annyira jelentéktelen festők voltak) — de Bernáth Aurélt, Szőnyi Istvánt, Pátzayt is. Még feltűnőbb lehetett a mellőzés a Szépművészeti

Múzeum részéről. Amikor 1943-ban az utóbbi harminc év magyar festészetét bemutató anyagot vittek a „visszatért" Kolozsvárra, a kollekcióban legfeljebb Boldizsár István, Karlovszky, Heintz Henrik és Gaál Ferenc egy-egy műve nyerte volna meg a vérbeli műcsarnokiak zsűrijének tetszését; e tárlaton ugyanis egyértelműen Aba-Novák, Bernáth, Csók, Derkovits, Egry, Fényes Adolf, Kmetty, Koszta, Rippl-Rónai, Vaszary művészete volt a meghatározó. A magyar állam első múzeuma ugyanis, mégpedig a nyilaspárt felé tájékozódó Csánky Dénes nevével fémjelezve, nem is egy olyan festő képét vette be a reprezentatív anyagba, akit aligha vettek volna fel a Magyar Képzőművészek Egyesülete által követelt Képzőművészeti Kamarába.

A „hivatalos" rangért folyó küzdelem végül 1944 nyarán dőlt el, amikor a VII. Nemzeti Képzőművészeti Kiállítást már nemcsak honvédek, leventék és cserkészek látogathatták díjtalanul, hanem a Magyarországot megszálló „német katonabajtársak" is. Mintha az a Kőszegi válogatta volna a műveket, aki német nyelvű brosúrában üdvözölte a „magyar, olasz és német művészet szellemének találkozását Hitler esztétikájában". A termeket elöntötte a neobarokk, az akadémikus portré, a jobboldali beállítottságú történeti festészet. A modernebb felfogást legfeljebb a római iskolások művei képviselték, de azok is csupán külsődlegesen; például itt volt Jeges Ernőtől az *Olasz—magyar kapcsolatok* és egy márvány *Horthy-portré* Ohmann Bélától. Egyébként a szokott tájakon kívül vitézek, grófok, hercegnők arcképei szerepeltek, és olyan, az aktuális politikára célzó életképek, mint a *Kommunista szervezés falun* Merész Gyulától, vagy korábban készült, de „aktualizált" történelmi festmények, mint Kapussy Györgytől *A soproni zsidók kiűzése 1526-ban.* (A kiállítás időpontja 1944 júniusának első fele; a magyar vidéki zsidóság deportálása épp ekkor, májustól júliusig zajlott.) Akadt még a kiállításon vagy két tucat vallásos festmény, arányában a korábbiaknál valamivel több. Barcsay, Bernáth, Csók, Egry vagy Szőnyi nevét ebben a tárgymutatóban hiába keresnénk. Művészeink legjobbjai ekkor nem képeket állítottak ki, hanem hamis igazolványokat készítettek (mint Szőnyi), és műtermük pincéjében nem új szobrokat, hanem üldözötteket rejtegettek (mint Pátzay). A kőszegik, merészgyulák — sok, magukat végleg „kompromittáltnak" érző társukkal — kénytelenek voltak Nyugatra távozni — a végzet fanyar bosszúja következtében éppen arra, ahonnan részben az általuk annyit szidott modern áramlatok származtak. Az itthon maradtak sorsa már az 1945 utáni évtizedek művészet- és művelődéstörténetére tartozik.

4. A HISTORIZÁLÓ IPARMŰVÉSZET

1919 ősze a magyar iparművészet fejlődésében is törést okozott, noha a gazdasági élet átmeneti fellendülése viszonylag serkentőleg hatott az iparművészeti tevékenységre. A megelőző időszaknak a háborús években továbbélő törekvései — az elhúzódó kései szecesszió és a már 1914 előtt megfigyelhető neobiedermeier — mellett a látensen már korábban is létező, majd egyre erőteljesebbé váló neobarokk áramlat jutott mindinkább egyeduralomra. A többféle, egymás ellenében is ható tényező mérlegeléséhez az időszak kezdetén az olyan jelentékeny kortárs szemlélő segíthet leginkább, mint Petrovics Elek volt. Ő írta 1922-ben: „Sok ember rendezhette újra otthonát, s hány tette ezt vajon korunk szellemében?" A kibontakozás útját Petrovics az „antikvárius szellem" és a historizálás visszaszorításában látta. A húszas évek újkonzervativizmusát egyébként ő a franciák folyamatos barokk-kedvelése következményének tartotta. A háborúvesztés, majd az azt követő forradalmak miatt létükben fenyegetett közép- és felsőbb rétegek biztonságérzésük erősítése, illúzióik táplálása miatt, az újgazdagok pedig reprezentációs igényeiket kielégítendő nyúltak az ismert történeti formákhoz. Valamelyest tehát a gyökértelenség, a parvenü műveltség is előidézője volt azoknak a körülményeknek, amelyek nagyjából 1912—1925 között már több szólamú neoeklektikát hívtak életre. A húszas évek neobarokkja e jelenségek újabb folyománya volt. Mindamellett a forradalmakat követően részben kiöregedett az úttörő iparművészeti nemzedék is, számos képviselőjük pedig emigrációba kényszerült. Az itthon maradottaknak a kurzus hivatalos

historizmusát elítélő hangjából mindvégig kiérzett a sajnálkozás, az 1914-et megelőzően már erőteljes modernizmus háttérbe szorulása miatt.

A proletárdiktatúra bukását követő ellenforradalmi időszak hivatalos művészetpolitikája a tegnapok bűneiben elmarasztalt, „destruktív" modern áramlatok helyett az iparművészetben is igen tudatosan a konzervativizmust, a megbízhatónak ítélt történelmi formák alkalmazását részesítette előnyben. Klebelsberg tudatában volt annak, hogy az iparművészet egy adott korszakban nem csupán a reprezentációs igények kielégítésének, hanem önkifejezésének is hangsúlyos tényezője, tehát az „új reformkor" programadásánál megfelelő határozottsággal körvonalazta a díszítőművészetek komoly szerepét. Nyíltan elismerte, hogy szeme előtt Ausztria pompás barokkja lebeg. A korszak elején egyebek között Ybl Ervin is remélte a „modernségek" bukását. A hivatalos kultúrtényezők barokk rokonszenve még érthetőbbé válik, ha tekintetbe vesszük például azt a képet, amelyet a korszak történetírása a honi 18. századról, a múlt annyira kívánatos idejéről a Horthy-rezsim társadalma elé rajzolt. Az ellenforradalmi rendszer posztfeudalista külsőségeit természetszerűen a díszítő- és iparművészetek segítségével biztosították leginkább.

A húszas évek hazai művészeti termésén végigtekintve szembetűnő, hogy a rendszer — az állam és az egyház — által annyira támogatott neobarokk elsősorban az iparművészetek területén érvényesülhetett. Túlértékelnénk azonban a hazai kulturális körülmények súlyát, ha a neobarokk díszítőformák e nagymérvű előtérbe kerülését az ország sajátos szellemiségének tulajdonítanánk. A barokk historizálás ugyanis 19. század eleji franciaországi kezdetei óta folyamatosan élt. A század végétől általános — III. rokokónak nevezett — újabb neobarokk hullám a szecesszió felszínre jutásával ugyan csendesült, s inkább csak annak zsúfolt szerkezeteiben élt tovább, a 20. század eleji lineáris, kései szecesszió szárazabb vonaljátékai azonban egyre inkább a lehiggadó barokk formák szerint rendeződtek. Hogy a szecesszió az első háborút megelőzően miként fordult át újabb neobarokkba, azt már a művészeti kérdésekben meglehetősen tudatos kor is jól látta. A közép-európai-alpesi területeken a népies barokk stílusfelújítások is általánosak voltak. A nálunk feltűnt neobarokk az irányzat általános divatján belül — bizonyos neocopf előzmények után — formáit eleinte a XIV. Lajos stílus provinciális helyi (Rákóczi-kori) vonásaiból és az érett barokk (régence) áramlataiból állítgatta össze. A neobarokk iránynak azonban más áramlatokkal is osztoznia kellett, hiszen a jelentékenyebb alkotók teljességében távolról sem vették át. Erőteljesebben előbb a műépítészetben jelentkezett az újabb neoreneszánsz historizálás, amely most az iparművészetben is feltűnt. Ez az olasz, de még inkább francia reneszánsz formák (II—III. Henrik stíl) túldíszített, provinciális arabeszkes, amellett plasztikailag is nehezített világát követte; divatja az időszak elején volt jelentékenyebb.

Az induló hivatalos neobarokk ellen jó néhány észrevétel, olykor egészen bátor kritika is elhangzott. Nádai Pál szerint a hazai iparművészetben a háború előestéje óta csak az „aranyért aranyos festékekkel bevont talmit" nyújtó, számító nyerészkedés vagy a dilettantizmus jelentéktelensége található. A kritikusok sorából Elek Artúr elemeire bontva támadta az ellenforradalmi kurzus esztétikáját. Az újabb barokk hullámot — nem teljes joggal — ő is a háború és az infláció újgazdagjai révén keltett talmi művészeti fellendülésre vezette vissza. Valójában az iparművészet ügyének nem voltak igazi szószólói, dacára annak, hogy az időszak művészettörténészei közül is jó néhányan tekintettek kételkedéssel a nemzeti stílusalkotási kísérletek elé. Az előző évszázad historizálásainak negatív következményeivel érvelő Mihalik Sándor például az előkelősködő neobarokk társadalommal való mélyebb összefüggésekkel is tisztában volt. A kurzus-historizmust — amint alább az egyes művességeknél látjuk — további figyelemre méltó ellenvetések kísérték, különösen a húszas évtizedben, nem csupán Jaschik Álmos, de Kozma Lajos részéről is. Jóllehet a nacionalista formafelújításoknak az időszak igen kedvezett, a nemzeti vonások hangoztatása a díszítő- és iparművészetekben az előző század utolsó évtizedeihez képest mégis visszafogottabb lett, ami a hangadó személyek — Huszka József és köre — kiöregedéséből, amellett az összetettebb művészi köztudatból, az összefonódottabb irányzatváltásokból is következett. Ezen művészetek számára irányt adóvá vált a történelmi okokból megbízhatónak érzett, osztrák forma-előzményű 18. század; a most már inkább folklórrá degradálódott — a neobarokk előkelő érzésvilágánál amellett plebejusabbnak is tudott — népi-nemzeti formakincs ezentúl korlátozottabb körben találtatott alkalmazhatónak, hogy aztán a második világháború kezdetén, a népies eszmeáramlatok erő-

sődésével újból erőre kapjon. Ekkoriban írták, hogy a magyar szellem, magyar forma útjait járó iparművészetnek „az alkotásokban kibontakozó ilyenirányú szellemiségnek ... faji szempontból legértékesebb, legősibb része ... a népi műveltségállomány. ... A háborúk pusztításainál kártékonyabb az idegen kultúra, idegen szellemiség ... átvétele." Ez az intelem a német szellemi behatolás ellen, figyelmeztetésként is felfogható. Az irányzat mellékhajtásaként említjük azt a törekvést, amely az igényei szerinti nemzeti díszítő formanyelvet honfoglalás kori régészeti emlékekből kívánta kibontani, azok szerkesztési elvei, szimbolikája, stilizációi szerint. Ennek a magyar archaeológiai díszítőnyelvezetnek a köztudatban a hazai díszítésmód kátéjává kellett volna válnia.

A neobarokk változatai a fémművességben és bútorművészetben figyelhetők meg leginkább. A kései szecesszióból kihajtott újabb neo-XVI. Lajos irány mellett itt tűnt fel az az áramlat, amely a szecesszió visszaszorulásával történelmi díszítőelemeket egyénibb formálással, hangsúlyozottabb szerkezetességgel igyekezett alkalmazni. A német—osztrák—svájci területeken az első világháború előestéjén már kibontakozott Werkstätte folyamat nálunk a Kozma Lajos irányításával 1913-ban létrejött Budapesti Műhely működése nyomán kezdett érvényesülni. Ennek arányos szerkezetességre törekvő, ritkás, világos díszítőrendszerei ökonomikus geometriájukkal már a modernség szelleméből igyekeztek valamit megragadni, miközben — népi motívumokkal is elegyítve — újból csak a történelem formakincséből merítettek. Hazai viszonylatban itt valósult meg elsősorban a „Kozma-barokknak", máskor pedig expresszív neobarokknak nevezett formanyelv. A Lajta Béla építészirodájából induló Kozma még ottani időszakában, kezdőként dolgozta ki annak a történeties-népies motívumrendszernek az alapjait, amely oly érezhetően hatott a hazai díszítőművészetekre. A századelő magyaros ornamentikájából is sokat átmentett, de a korai barokkból, a magyar vagy magyaros népművészetből — a 18. századi angol (Queen Anne, Chippendale), holland formákból, sőt a chinoiserie szelleméből is merített. A húszas évek elején Kozma már az anyaggal egy test egy lélek formáról beszél; „nem ötletes dekoráció,... maga a lényeg kell". Mindamellett jobbára ezekben az években keletkezett a közvetlen történelmi barokk formákhoz (XIV. Lajos, régence) szorosabban igazodó legtöbb alkotása. Kozma túl elmélyülten munkálkodott többszörösen áttételes barokk formanyelvezetein ahhoz, hogysem könnyen szakíthatott volna velük. Hatása külföldre távoztával gyengült; a hazai neobarokk paradox módon így vesztette el baloldali — ugyanakkor történelmies művelőjét és ideológusát. Kozma nem csupán többféle forrásból eklektizált ekként, hanem — és ez új vonás a 19. századdal szemben — történeti előképeinek az utókor által annyira csodált biztos arányait, jó szerkesztési módjait is következetesebben igyekezett átörökíteni. A „Kozma-barokk" a kor igényeihez is közeledett azzal, hogy — a Budapesti Műhely dekorvívmányaiból is átmentve — mind egyszerűbb, ritkás szerkezetű, áttekinthető, ökonomikus díszítményeket hozott létre. Ezek a modernség szellemében megvalósuló, világos, arányos geometriájú ornamensrendek eleget igyekeztek tenni a „stílusosság" híveinek is, de úgy, hogy bennük a korszerűségre hivatkozók is sok mindent megtaláltak. Az expresszív neobarokk változatai között Kozma Lajos irányzatát mindig a legjelentékenyebbek között említették. Kozma tehát, aki a modernizmus erőteljesebb fejlesztésén is szívesen munkálkodott, a hazai adottságokra jellemzően mindkét vonalon működött. Az expresszív, modern neobarokk változat nálunk annyira az ő nemzetközileg is elismert nevével kötődött egybe, hogy azt egyesek tévesen hazai gyökerűnek is vélik, holott ez csak annyiban helytálló, hogy Kozma — az ellenforradalmi turánizmus és a túlsúllyal népies díszítmények ellensúlyozásaképpen — a húszas évek közepe táján elvi okokból is az európaira épülő hazai provinciális barokkból merített. Szemléletmódja e tekintetben Ybl Ervinéhez állott közel.

ÖTVÖSSÉG, FÉMMŰVESSÉG

Az ötvösség, fémművesség elsősorban a katolikus egyházi megrendelések nyomán virágzott. A szélesebb közönséghez közelebb álló ezüstművesség az egyházi művészetben alkalmazott neobarokk formák vértelenebb változatait mutatta; az újszerűbb, sima fogalmazás, a modernebb vonalvezetés csak a harmincas években lett általános. Gerevich Tibor már a korszak kezdetén az ötvösség historizálása mellett emelt szót: „A múltba tekintés nem visszaesés ..., hanem erő, új élet forrása." A „modern

hangszerelésű" hazai román, gót, reneszánsz formákat ajánlotta; régi ötvösművészetünk alakzataiból, technikájából szerinte sokat meríthet az új formanyelvű művészet. „A tradíció nélküli modernizmus: felületesség, cinizmus" jelentette ki a rövidesen kultúrpolitikai hangadóvá vált Gerevich, aki szerint a tradíció-nacionalizmus megfelelőbb meggyökereztetésére az Esztergomban létesítendő egyházművészeti telep lett volna szükséges. Gerevich emellett kezdeményezője volt az ókeresztény-késő ókori formákból archaizáló egyházi díszítőművészetnek is; 1920-ban vallott, az új idők számára is alkalmasnak vélt nézetei javarészt a megelőző időszak konzervatívabb vonásait tartósították.

A jórészt egyházi ötvösmegrendelések — kelyhek, monstranciák stb. — átlagának neobarokkja inkább a XIV. Lajos—régence áramlatokból merített; formaadása így már gyökérzetét illetően is elvált a századvégi neobarokktól, amelynél a rokokó elemek voltak hangsúlyosak. Ezt az annyira időszerűnek érzett barokkot az ötvösségben Hámor Saroltának a budapesti Szent István-bazilika számára készült monstranciája mutatja. A húszas évek vége felé ez a művészeti ág is az expresszív neobarokk
modernebbnek érzett, korszerűbb formái felé közeledett. *Csajka István*, utóbb az Iparművészeti Iskola 277, 375
tanára ennek a stílusnak is jellegzetes művelője volt. Az idősebb ötvösnemzedék körében szívósan tovább élő középkori formákat hovatovább csupán nevezetesebb feladatokhoz vették elő. Ilyen volt a Főrendiház *Foerk Ernő* készítette, román—korai gót formajegyeket mutató, zománcműves sárgaréz szavazóurnája. A képviselőház újabb urnája viszont a Budapesti Műhely modernebb-expresszív formáit variálta. Ötvösmegrendeléseknél a húszas években gyakoriak voltak a gótikus formanyelv szerint készült
emlékserlegek. *Ohmann Béla* neoromán ötvösműveket készített. Egy sor ekkor épült templom (Szeged, 808
Budapest stb.) ugyancsak az Árpádok stílusát igényelte.

Ebben az évtizedben azonban — mint a díszítőművészetek más ágaiban — az ötvösségben is találkozunk a neoklasszicizmus, az empire formáiból merítő klasszicizáló vonásokkal (Oberbauer A. műhelye); ezt a stílust Beck Ö. Fülöp és jó néhányan mások is alkalmazták, így a jelentős nemzetközi
elismeréseket arató *Bossányi Ervin* is. 484

A harmincas évekkel az iparművészet jó részében fordulat állott be. A neoromán már nem a hagyományos szárazabb historizálás, nem is az expresszív „műhelystílusok" módján alkalmazták (amelyet az egyházi körök egyébként is némi húzódozással, inkább csak 1927—1928 tájától fogadtak el), hanem egy simább, modernebb szellemű archaizálás ideje következett el. *Tóth Gyula* és más ötvösök gyakorlata mellett a Székesfővárosi Iparrajziskola 1938. évi, 160 éves jubileumi kiállításán ilyen
archaizáló neoromán tervek szerepeltek. Az ekkortájt feltűnt *Tevan Margit* is e formákban készítette 809, 812, 941
összefogott, határozott formázású óntárgyait, közöttük egyházi edényeit. A II. világháború előestéjén, az Iparművészeti Iskola ötvösművészeti bemutatóján — a korábban más irányokban is működő Csajka István tanár tervei nyomán — ennek a modernebb szellemű neorománnak többféle változata, karoling-preromán formák is szerepeltek. Mindamellett az egyházművészeti ötvösség a 19. századi historizálás idején már ismert módon, s ezúttal is könnyedén váltott át az egymástól messzebb eső stílusokra; Csajka
István a váci püspök jubileumára egyaránt készített neogót kelyhet és reneszánszos díszserleget. *Pál* 487
Lajos tanár késő ókori formákat mutató munkák tervezését irányította az Iparművészeti Iskolán; a háborús években ugyanott késő antik—prerománból leszűrt archaizálás mellett a hazai gótika adaptációjával is kísérleteztek. Pál Lajos az akkori időszak historizálásának kérdéseit illetően is állást foglalt; helytelenítette a stíluskeresésekben a nemzeties elem elkülönülését. Ő a 19. századi, társadalmi méretű, elvi alapon álló, nemzeti formakeresés és a saját korabeli művészeti törekvések között tátongó szakadékot látva felismerte, hogy a díszítőművészeti nacionalizmus nemcsak hogy erőltetett, de — a historizáló iparművészet sovány eredményeit tekintve — nem is sok sikerrel kecsegtet. Véleménye szerint a nemzeti kultúra fejlődését a magyarkodó partikularizmus helyett inkább az európai irányultságú modernizmus segíti elő.

A harmincas évektől az időszak végéig nagyobb mennyiségben készültek *Okrutzky Erzsébet* ötvösművei. Bizonytalan archaizálású, ugyanakkor többé-kevésbé a modernizmus felé is közelítő, szinte díszítetlennek ható neoromán munkáit olykor zománcképek élénkítették. Zománcfestésének édeskés naturalizmusa meglehetősen elüt a választott történelmi stílus jellegétől. Italo—román, bizáncias formákat is felhasznált. Egyes esetekben pedig — így egy cibóriumán — neorománt neobarokkal együttesen alkalmazott; ugyanakkor egységes barokk stílusban (régence) is alkotott. Okrutzky Erzsébet

különösen sok megrendelést kapott, termékeny művész volt. A háborús években újból felélénkülő egyházi élet alkalmakat is nyújtott az ilyen ötvöstevékenységre. Változatos megbízatásai során sodrony-
805 és rekeszzománc technikával is megpróbálkozott. A sajátos, archaizáló ékszereiről ismert *Tafner Vidor* is hozzájutott egyházi ötvösfeladatokhoz. A budapesti Szent István-bazilika részére készített zománcos kelyhét reneszánsz részletekkel formázta. Tafner a harmincas évektől — a hazai ékszer múltjából merítve — szakemberek tanácsai nyomán fordult az erdélyi ötvösség felé; filigrán munkákat, zománcfajtákat, az „erdélyi zománcot" is felújítva került a 17. századi virágos reneszánsz bűvkörébe. Ékszereinél *Elek Gyula* is 17. századi formákból merített. Az ékszerművesség egésze azonban jobbára korszerűbb irányba fejlődött.

Különös színt jelentett a historizáló ötvösségben *Fettich Nándor*nak főként a honfoglalás kora régészeti leleteit követő ezüstművessége. A 10. század magyar formakincse mellett az avar, de a késő népvándorlás kori germán, sőt a 7—10. századi bizánci—preromán motívumvilághoz is eljutott. Fettich szándékai szerint a honfoglalás korának motívumkincsével valósította volna meg jelene korszerű művészetét. A fémművesség tágabb területei viszonylag változatosabb képet mutatnak. A korszak szegénysége ugyan akadályozta az ilyen természetű alkotói munkát — Tevan Margit (1901—1978) és mások művészete sok vonatkozásban így érthetők meg — a körülmények azonban kedveztek a vas művészetének, a viszonylagos virágzáshoz jutott „nemeskovácsosságnak". A kovácsoltvas művészete, amely *Kovács Erzsébet* és mások tevékenysége nyomán már a húszas évek elején kibontakozóban volt,
161 időszakunk folyamán határozottan fellendült. Kovács Erzsébet a Corvin áruház Reiss Zoltán által tervezett nagyszabású belsőinek kialakításában is közreműködött; bronz faldíszei, falikarjai az újabb neoempire részletgazdag formáit mutatják. Az Iparművészeti Iskola munkabemutatóin is változatos vasmunkák szerepeltek a harmincas évek vége felé; valamennyinek közös jegye a sommázó, leegyszerűsítő, modernizmus felé közelítő fogalmazásmód, jóllehet archaizálásaik a késő antiktól a kedvelt neorománon át a legtöbb történeti stílusformát érintették. De párhuzamként a háborús időszak munkáin is fel-feltűnt még a húszas évek neobarokkja. *Sima Sándor* és többen mások szinte a 19. századi historizmussal azonos módon ismételgették a rokokó formákat; Sima művein a rocaille rendszerek komoly mesterségbeli készséget tükrözően zsúfolódnak. Már a korszakban jelentékeny szerepet játszott
159, 160 *Bieber Károly* (1893—); a hivatalos társadalmi igény szerint ő is jobbára neobarokkban dolgozott (a Jáki kápolna kapuja), de a szokványos XIV. Lajos—régence minták helyett egyénibb formákat alkalmazott. Weichinger Károly építész műveinél is közreműködött; e munkáinál idomulnia kellett az építészethez. Bieber is az éppen jelentkező igények szerint váltott át középkori formákról a barokkra, máskor meg — mint a *Széchenyi-emlékkandeláber*nél — akár a neoempire klasszicizmusra. Legszívesebben azonban a XVII. századi hazai nyelvezetű késő reneszánsz vonalán haladt; ennek provinciális egyszerűsítései a kovácsoltvas sommázó, összefogottabb előadásmódját, egyszersmind a modern felé vivő simább formákat egyaránt lehetővé tették. Bieber meggyőződéssel hangoztatta a kovácsolás művészetének eredendően konzervatív voltát, amely szerinte valósággal elhivatottá avatja ezt a művészeti ágat a stílusfelújításokra.

A vasművességnél egyébként természetszerűen az építészek is szóhoz jutottak; *Weichinger Károly* maga is tervezett a korszakban kedvelt archaizáló stílusban. Más művészeti ágak művelői — különösen a több művességfélét is egybefogó egyházi feladatoknál, amilyen pl. Ohmann Béla tevékenysége volt a szegedi Fogadalmi templom 1940-es évekig elhúzódó belső díszítéseinél — ugyancsak működtek a vasművességben. A kovácsoltvas lecsillapodó, ezért modernebbnek is érzett barokkja a második világháborút követő lehetőségek közepette is tovább élt. Nem volna teljes a kovácsoltvas művészetének szemléje a Párizsba szakadt *Kiss Pál* ugyancsak archaizáló tevékenységének említése nélkül, akit ott is a legjelentékenyebbek között tartottak számon.

BÚTOR

A bútorművesség historizálása is a kései szecesszió keretein belül kifejlett újabb történeti formák és az első világháború előestéjének neobiedermeier előzményei nyomán indult. Ez az iparművészeti ág azonban a korszak elején a többinél is erőteljesebben fordult a neobarokk felé, amely az induláskor még több változatot mutatott. A Budapesti Műhely expresszív szimmetriája (1913-tól) az egyik út volt a kései szecesszió felőli barokkosodás irányába. A tízes évek tovább élő jelenségeként *Maróti (Rintel) Géza* (1875—1941) a kései lineáris szecessziónak a neoromán felé közelítő változatát alkalmazta bútorain. Az 1923-tól kétévenként tartott monzai kiállításokon ilyen együtteseket mutattak be. Ezeken eleinte még *Thék Endre, Nagy Sándor* és *Pogány Móric* készítményei is szerepeltek. 1920 táján a 16. század második felének francia formáit követő újabb neoreneszánsz is feltűnt, ez azonban rövidesen a 17. század faragott és intarziás díszítéseivel váltakozott. Megjelentek az észak-európai és a németalföldi reneszánsz és korai barokk súlyos formái is. Mindezek mellett nem hiányzott az empire egy újabb változata sem. *László Pál* emigránsként Bécsben alkotta egyiptizáló neo-empire berendezéseit. *Weichinger Károly* építész festett kazettamennyezetei a hazai provinciális reneszánszból merítettek. Ennek az első időszaknak volt jelentős mestere faragott bútoraival *Tóth Gyula* is. A történeti formák számos változatát termelő Schmidt-gyár mellett olyan új mesterek nőttek fel, mint *Kajdy Lajos*; dús faragványaival ő elsősorban a II—IV. Henrik időszak francia reneszánszát idézte, akár a másolásig terjedő hűséggel. A francia Henrik-stílusok — a 16. század végi reneszánsz — díszítményei világszerte kedveltek lettek a húszas években; faragott, főként nappali-garnitúrák jellegzetes antik férfialak, harcos, atlasz sarokdíszeikkel ennek a stílusnak honi változatai. *Gróf József* ekkortájt még holland—angol korai barokk stílusban alkotott, egyik előkészítőjeként azoknak az irányoknak, amelyek a harmincas években majd egy hazai, kommercionálisabb „koloniál"-ban összegeződtek.

Az ennyi stíluspárhuzamot mutató időszak elején Lyka Károly bírálta az újabb historizáló bútor- és berendezésdivatot, amely őt a nyolcvanas évek utánzatokkal és hamisítványokkal teli idejére emlékeztette. Szerinte mintha az 1885. évi Országos Kiállítás vértelen szurrogátumai támadtak volna fel. A „stílusos" lakások újbóli visszatértét észlelve rámutatott arra, hogy abban is az előző század gyakorlata újult fel, hogy egy-egy polgári lakáson belül a funkcióváltást megfelelőnek vélt stílusváltás kíséri: vagyis a reneszánsz dolgozószoba után rokokó női helyiség, barokk ebédlő következik, az előszoba meg gyakorta „magyaros", vagy éppen vadászszoba módjára van berendezve. Nádai Pál Lykához hasonlóan válságosnak látta az időszak „cifra-, silány bútorparáznaságokból álló" otthonkultúráját, a „flamand-újpesti reneszánszot". Előfordult az is, hogy a neobarokk alkalmazását a befogadó épület stílusával indokolták. A pécsi megyeháza *Lakatos Artúr* tervezte belsőit a barokk műemléki épület jellegéhez tökéletesen illeszkedőnek tartották.

Amíg e formák húszas évek eleji harca a kulturális kormányzattól is támogatva a neobarokk javára végérvényesen el nem dőlt, jobbára a 17. századi hazai, provinciális, kései reneszánsz örvendett közkedveltségnek. Mintha e tekintetben is a historizmus fő idejének ismert szólamai éledtek volna fel; a 17. századi erdélyi, felvidéki reneszánszot, a Rákóczi-kor induló barokkját ajánlgatták valami régtől várt, nemzeties történelmi stílus alapjául. Hasonló formakincset Kozma Lajos is szívesen alkalmazott ekkortájt; sőt, ő már 1915-öt megelőzően is gyakorta élt e formákkal. *Kóródy György* (1890—1959) egész lakásterveket állított össze ilyen módon; munkáiban a neobarokk hazai, provinciális vonala különösen érződik. Bevallottan a 17., korai 18. századi magyar nemesi otthon hangulatának felidézésére törekedett. Enteriőrjei elsősorban erdélyi nemesi otthonoknak, különösen a Kornisok szentbenedeki udvarházának kései, fanyar provincializmusú formáit ismételgették a rózsadombi kormányfőtanácsosi villákban, a mintaképeknél azonban több színes, eleven textillel, kárpittal, hogy a „mind keményebbnek, hidegnek tudott jelent" puhítsák, élénkítsék. 1923—1925 táján már kétségtelenné vált a neobarokk elsőbbsége. *Menyhért Miklós* tervezései, belsői (a Szt. Kristóf Gyógyszertár aranyozott hársfa enteriőrje a budapesti Váci utcában) már ezt az irányzatot képviselték. A befektetésekre ösztönző koronainfláció nyomán komoly értékű üzletberendezések sora keletkezett. A gazdasági helyzet sok üzletembert késztetett olyan beruházásokra, amilyen a *Dankó Ödön* tervezte Flóris-cukrászda neobarokk belsője is volt.

Kaesz Gyula belsőépítészi munkássága a húszas évek közepe táján indult. Modernizmus iránti vonzódását a neobarokk engedte mederben most a funkcionalizmus irányában leegyszerűsített XVI. Lajos formákkal igyekezett kielégíteni. Kaesz erőteljes, eleven festésű provinciális barokk változatokkal is próbálkozott; tervezéseinél még a második világháború évei során is minduntalan visszatértek az empire, a kései klasszicizmus csupán tektonikájában, vonalaiban, arányaiban érvényesülő, leegyszerűsített „neo" változatai. *Szablya-Frischauf Ferenc* is egyszerű, könnyed, amellett egyéni vonásokkal teli, ötletes formanyelvű neobiedermeierrel historizált. Hozzájuk képest *Kozma Lajos* kezdeti időszakának neobarokkja — III. Károly, Mária Terézia korának nehézkes utánzásával, az egykori intarziadíszt inkább aranyozással pótló felélesztéseivel — közelebb áll a 19. századi historizáláshoz. Kozma az érettbarokk mellett a XIV. Lajos korabeli chinoiserie-nak apró mintázatait is elővette; ennek szelleme történetesen közel állt a Werkstätte dekorjaihoz. A Kozma-díszítményekhez a holland kora barokk ismeretes növényi intarziamintázatai is ötletet adtak. A sima puhafa vagy furnírfelületeken szétterülő, gyakran festett díszítésekkel — a plasztikus faragványdíszeket egyre inkább mellőzve — a modern síkszerűségből is megvalósított valamit. Típusképzései az expresszivitástól a népies, majd a fantáziabarokk formákig — némileg a klebelsbergi igények felé közelítve —, sőt az angol, a holland, a chinoiserie változatokig terjedtek. Historizáló időszaka bútorainak fehér vagy világos lakkcsiszolt felületein gyakran aranyozott applikációként is megjelent a jellegzetes Kozma-dísz; a XIV. Lajos ízlésű szalagfonatrendszereket utóbb az angol ízlés áttöretes szerkezetei szerint is alkalmazta. Kifejlett időszakában a Kozma-formanyelv a quattrocentós kandeláber-arabeszk szimmetriák, a XIV. Lajos szalagfonat-reminiszcenciák és a könnyed-lebegő chinoiserie vonaljátékának világából elegyített. A Kozma-bútorstíl már nem a 19. századi historizmus halmozott-fülledt módján dekoratív; ornamentikájával a tektonikai, szerkezeti alapadottságokat is kiemeli. A Kozma-barokk az Iparművészeti Iskolán is sikert aratott, és jelentősen befolyásolta a fiatalabb tervezőket. A Kozma-formákat a mestertől sokszor alig megkülönböztethető módon használták, még határainkon túl is (pl. Lőrincz Géza Németországban). Ezt voltaképpen kiemelkedő nemzetközi elismerésként könyvelhetjük el.

Fábry Pál és jó néhány ismertebb tervező a kívánalmak szerint alkották — világos, színes puhafából — terjedelmesen hullámzó barokk bútoraikat. A modern hatású lakkcsiszolt színezésmód a 18. századi derűs-színes felületek, leggyakrabban az almazöld tónusok felelevenítését tette lehetővé. Fábry hangsúlyos, áttört oromzatrácsú szekrényei talán a legjellemzőbben vallanak a kor hazai igényeiről. Hasonlóak Gróf József festett puhafa bútorai, berendezései. Ő is a XIV. Lajos—régence formák
474 elegyítéséből alkotta meg színes festésű, áttört oromdíszű műveit. Az Iparművészeti Iskolán Leszkovszky
283 György, a bútorzatokat is tervező építészek közül pedig Málnai Béla ugyancsak ezt az indadíszes korabarokkot terjesztette.

A bútorművességnek a historizmus előző időszakából is ismert sajátossága, hogy korábban nem létező bútortípusokat is történeti barokk formákban alkotta meg. Így régence mintájú fűtőtestrácsokat készítettek, mint ahogy korábban Hauszmann Alajos pl. román stílű íróasztalt tervezett. Másként historizáltak a szélesebb használatra, tömegesebben termelő, de minőségi szintet is tartó bútorgyárak. A Lingel cég (Lingel Károly és Fiai Rt.) a korszerűséget is szolgálva, többnyire angolos történelmi formákkal — a késő reneszánsztól Chippendaleig, de a XVI. Lajos modortól akár a II. rokokó felújításokig — tett engedményeket a társadalmi ízlésnek. Lingel, aki alkalomadtán a danzigi és frankfurti, súlyos északi 18. századi formákból is átvett, 1944-ben ebédlőterv-pályázatot hirdetett. Erre a reneszánsztól a XVI. Lajos stílusig különböző nemzeti (flamand, olasz, francia) változatok szerint készített rusztikusabb és kifinomultabb munkák érkeztek (Kollányi Béla, Szohátzky László és mások alkotásai), a korszak végén is mutatva, hogy a historizáló iparművészet hányféle szólamban volt képes még megnyilvánulni.

KERÁMIA

A kerámiaművészet historizálása a modern formák felé egyébként is nehezebben orientálódó porcelán műfajában, főként azonban a mázas díszkerámia területén ment végbe. *Borszéky Frigyes* festő már korábban áttért a porcelánfestészetre. Az első világháború idején a XVI. Lajos stílus formáit utánozta, majd a messzi korszakokból archaizált. (A kréta—minoszi kerámia utánérzése.) Borszéky később Herend számára is tervezett. A plasztikai túlsúlyú kerámiaművesség historizáló művelői az időszak egészén át intenzíven működtek ebben az itthoni viszonylatban jelentős művészi ágban. *Zilzer Hajnalka* és nővére kerámiaművészete 1919-től indult. Keménycserép szoborműveik expresszív neobarokkja párhuzamos az említett más műfajokéval. *Gádor István* tevékenysége már 1913 táján elkezdődött. A 114, 115, 243
harmincas-negyvenes években alakított formái az őskor tektonikáját tükrözik. A több művességi ág 383
között a kerámiát is űző Bossányi Ervin külföldön ugyancsak történelmi stílusokat elevenített fel. Mellékesen olykor *Gorka Géza* is — mindvégig híven a fazekastradíciókhoz, azok határai között — 382, 384, 1001
alkalmazott historizáló elemeket az őskori kerámiától a népies hagyományokig. Korábbi időszakában 1078, 1079
kifejezetten habán formákat is felelevenített. *Ohmann Béla* az egyházi szobrászat felől jutott el neoromán terrakotta plasztikáihoz. *Kovács Margit* indulásakor a neoprimitív archaizálások változatait produkálva a bizáncias, még gyakrabban a román és gótikus formákból, de akár a középkori illuminált kódexek világából is merített. Gorka Géza régi mézesbáb formákat követő, összetettebb kompozícióihoz hasonlóan Kovács Margit plasztikai művein gyakoribbak lettek a zsúfoltabb, bonyolultabb ábrázolások. Nagyobb egyházi megrendeléseknek köszönhetően olyan műveket is készíthetett, amilyen pl. a budapesti *Városmajori templom kerámiapadlója.* Ilyen padlózatokat másfelé is készített; ezeken a 819
román kori, máskor meg italo-bizánci ihletésű minták korszerű feldolgozása figyelhető meg. Kovács Margit egyik legjellemzőbb műve a győri *Szent Imre-templom kerámia kapuzata* (1940), amelyen a késő 1081
ókortól a preromanig terjedő stílusjegyek szerkezetes rendben, bizonyos modernséget éreztetve sorakoznak. A neoromán, neoreneszánsz mintákból merítve jó néhány cserépkályhát is készített. A 17. 813
századi erdélyi és felvidéki virágos reneszánsz csempés kályháinak mintái nyomán az Iparművészeti Iskolán már másolatszerűen is készültek kályhák, főként az időszak második felében. Alkotott ilyeneket a hódmezővásárhelyi kerámiaipar is. Az egyedi tervezők közül *Molnár Elek* kályháit említjük. Az Iparművészeti Iskola kerámia osztályán *Orbán Antal* (1887—1940) az igények szerint a barokk vagy a középkori formákat alkalmazta. A Gerevich Tibor ajánlotta olaszos novecento szellemhez *Ráhmer Mária* quattrocento jellegű, amellett modernizáló kerámiaalakjai álltak legközelebb. Ő a Herenden észlelhető középkordivathoz hasonlóan ugyancsak merített a honi középkorból is; mázas cserépből olykor egész szárnyas oltárokat készített. *Márkus Lili* kerámiaszobrai a harmincas évek derekán román kori archaizálást mutattak. Sajátos jelensége a két háború közötti időszak historizálásának *Krupinszky László* holicsi fajansz utánérzése. Technikailag is a 18. századhoz igazodó készítményein már a másoláshoz közelítően vette át főként a strasbourgi eredetű rózsamintás díszítéseket.

PORCELÁN ÉS ÜVEG

A porcelán művészete — főként Herend porcelánfestészete — az egyébként is hagyományos barokk és kelet-ázsiai formák mellett most másfelé is tájékozódott. K. Holéczy Etelkának a negyvenes évek elején készült turáni lovasalakjain honfoglalás kori reminiszcenciák érződnek. A porcelánszobrászatban felvidéki gótikus Madonna-szobrokat (*Toporci Madonna* stb.) fogalmaztak át a kurzus szellemében porcelánba (Gácser Kata); elkészítették ekképpen a *Szent László-hermá*t is.

A művészi üveg historizálásához a templomépítészet, majd a húszas évek végétől az állam reprezentatív építkezéseinek ilyen jellegű igényei biztosítottak lehetőségeket. Az időszak egészén áthúzódott *Haranghy Jenő* (1894—1951) dekoratív, historizáló ízlésű üvegablak-festészete. Haranghy 486
archaizálása szorosabb korszakelőképekhez való kötődés nélkül, mind szabadabban elegyített a különböző historikus elemekből. A debreceni Krematórium ablakain az Alföld, a puszta jellegzetességeinek ábrázolásánál az „ősmagyar" vonásokat hangsúlyozta. Az Iparművészeti Iskola tanáraként is a

szabadabban asszociáló historizmus gyakorlatát terjesztette. Az iskola kiállításain szereplő munkái a
harmincas évek elején még a preraffaelitizmussal mutattak rokon vonásokat. Haranghy a két háború
közötti hazai vendéglátóipar új belső tereinek egész sorát látta el festett üvegablakaival. Ma is látható
üvegfestményei közül a Béke Szállóé, a Mátyás Pincéé, a Kárpátiáé stb. emelhetők ki. Hasonló művei
282 készültek a szegedi Hági Sörözőben. A Parlament e korból való üvegablakai Köródy György munkái.
Lakatos Artúr (1880—1968) üvegablaktervei közül több Pécsett valósulhatott meg. *Sztehló Lili* (1897—
1959) korábbi tervei az archaizálás mellett expresszivitással vegyes modernizáló vonásokat is mutatnak.
817 A *mohácsi emlékkápolna* festett *üvegablakterveit* Haranghy Jenővel közösen készítette. Aba-Novák
monumentalitásától is érintett archaizáló stílusú művei — román stílusreminiszcenciákkal — a budapesti
városmajori (Palka József kivitelezésében) és a győr-gyárvárosi templomokba kerültek. Bossányi Ervin
Angliában alkotta meg nemzetközi figyelmet is felkeltő színes üvegfestményeit. A figyelemre méltó
810, 811, 940 tehetségű *Báthory Júlia* (1902—) újszerűen klasszicizáló üvegművészete a modernizmus és archaizálás
jegyében fogant. Fametszetstílusra emlékeztető művei közül az egyházi megrendelésekre készülteknél
romanizáló vonások figyelhetők meg. Bordás üvegtáljai a római császárkor provinciális formáira
emlékeztetnek. *Jáki J. Béla* 1940 táján a turáni-szteppei ornamentikából merített.

TEXTIL

A textil művészetének historizálására elsősorban a nagyobb közületi megrendelésű falikárpitok
nyújtottak lehetőséget. *Iványi Grünwald Béla* már a húszas évek elején hatalmas faliszőnyegeket ter-
122 vezett; ezek közül több meg is valósult. Dús, neobarokk bordűrös falikárpitjain — mint a *A tánc*, a
Tavasz — vérbő, színes formákban elevenedtek meg azok a nemesi-úri életképek, amelyeket az időszak,
főként Szekfű Gyula írásai oly kívánatosként vetítettek a „neobarokk" társadalom elé. A harmincas
488, 489 években a római Opera díszlettervezőjeként foglalkoztatott *Pekáry István* (1905—1981) faliszőnyegei
815 színes-tarka dekorativitással, amellett naiv népmesei előadásmóddal archaizáltak. *János vitéze* és más
hasonló művei a novecento stílusából is átvettek. Pekáry textiljei — jelentékeny egyházi megrendelései is
voltak (*Szent István-gobelin* stb.) — eleven színükkel, orientális elemeikkel, ritkás, szimmetrikus szer-
kesztésükkel a kor modernség iránti igényét is kielégítették. *Basilides Barna* hasonló úton haladt. Ő a
püspöki székvárosok számára főként Árpádházi-szentekkel foglalkozó gobelineket tervezett. *Basilides
Sándornak* a 16—17. századi rézmetszetek stílusában fogant falikárpitjai a hazai történelem köréből
merítettek. Kozma Lajos is tervezett textíliákat. Jellegzetes szalagfonat-chinoiserie-arabeszk formanyel-
ve bútorainak expresszív barokk kárpitjain, sőt rece-kézimunkákon is megjelent. Trecento elemeket
idéző, Szent Ferenc témájú munkái Aba-Novák stílusára is utalnak. Ehhez a kifejezésmódhoz azért
közelíthetett, mert benne a római iskola jegyei mellett a közös, expresszionista jellegű alapvonásokat is
meglelhette.

Egyházi megrendelésre számos templomi ornátus készült. Ezek szorosabban kötődtek a Szent István-jubileum (1938) ajánlotta román stílű archaizáláshoz, de jó néhányszor fordultak a 18. század formái felé is. A pécsi székesegyház ekkor készült ornátusa a koronázási ékszerek motívumait ismétli, ez *P. Szabó Éva* (1910—) munkája. Ilyen művek az iparművészeti tárlatokon és a művészi textilkészítés fellendítésére törekvő egyesülések kiállításain egyaránt szerepeltek. Az Izabella Háziipari Egylet reneszánsz, barokk formákban egyaránt készített egyházi felszereléseket (pécsi székesegyház, szegedi Fogadalmi templom). Ezek a szervezetek most a 17—18. századi úrihímzést is felelevenítették. Az Országos Háziipar Szövetség már a húszas években is szorgalmazta régi csipkék utánzását. Az általános indítékok nyomán a világszintet elért, 1937-ben Párizsban Grand Prix-nyertes halasi csipke is archaizálásba kezdett. A harmincas-negyvenes évek tervezői közül *Légrády Sándort* említhetjük.

Az iparművészet egyéb ágai is az előbbiekéhez hasonló historizáló hajlandóságokat mutatnak. A nálunk kevéssé művelt csontfaragásban *Lagner Sándor* — Fettich Nándor archeológusi ezüstművészetét is megelőzve — már az első világháború óta a népvándorlás kori szalagfonat-indás síkdíszítményeket követve alkotott. A Székesfővárosi Iparrajziskola neoromán könyvkötései az archaizáló kötésművészetet képviselték az 1938. évi jubileumi kiállításon.

A húszas években a társadalom igényei az úgyszólván szünetelő állami beruházások ellenére sem csökkentek. Az előretörő filmgyártás jó néhány igényesebb kiképzésű filmszínház építését tette szükségessé. A vendéglátóipar, a kereskedelem — üzletei számára — és a gyáripar is juttatott megbízásokat a művészeknek. Üzletbelsők, vendéglátóipari enteriőrök, gyógyszertárak sora készült, főként neobarokk stílusban. *Kozma Lajos* 1919-es szereplése miatt nem juthatott állami megrendelésekhez; az általa berendezett *Műbarát háza* (1920) még a korábbi neobarokk folytatása volt; itt a népies barokk vonások mellett az angol—holland, sőt az alpesi országok színes és plasztikus, rusztikus bútorformáit láthatjuk a hazai, kései reneszánsz festett mennyezetek alatt. A húszas évek belsői között figyelemre méltó a *Corvin Áruházé* (1925), amelynek neoklasszicizmust követő díszítményeinél a legtöbb művészeti ág — a fémművességtől az üvegig — szóhoz juthatott. Röviddel utóbb (1927) a *Fórum* (ma 247
Puskin) Filmszínház kiképzésénél nyilvánulhatott meg az új, neoeklektikus enteriőr-ízlés (Jánszky Béla, Szivessy Tibor). A kor jó néhány műépítésze ettől kezdve szívesen merült el ezekben a díszletszerű formákban. A húszas évek historizmusának kiemelkedő feladata volt a *szegedi Fogadalmi templom*, belsőjének kiképzése tartozékaival. Klebelsberg persze azt hirdette, hogy a magyar iparművészet ez alkalommal végre függetlenedik az előző század történelmi stílusismétléseitől. Szegeden valójában mindössze újabb eklektikus próbálkozások történtek. *Márton Ferenc* a jó rajz ellenére is száraz, érdektelen, darabosan magyaroskodó mozaikjain és számos más iparművészeti tartozékon, részleten ismét csak a neoromanika kelléktára vonult fel. Frissebb archaizálást itt inkább csak *Leszkovszky György* kovácsolt fémmunkái mutatnak; megfigyelhető, hogy a történeti stílusok világából eredő formák ezeknél már némileg elevenebb kontaktusba kerültek a jelennel. Hasonló mondható el az egészet építészetileg egybefogó *Rerrich Béla* kovácsoltvas terveiről is. A Szegedre átkerült csanádi püspökség új berendezéseiben a hagyományosabb neobarokk változatok szólaltak meg.

Budapesten a historizáló, kései szecessziós alkotásokat követően a neobarokk enteriőrök ideje jobbára csak a húszas évek vége felé érkezett el. A jelentékenyebbek közül említve: így készültek Málnai Béla épületeinek berendezései is. A neobarokk irányzat építészei a belsők egész sorát alkották. A *Parlament* elnöki fogadói a korban közkedveltségnek örvendő hazai 17. század szellemében készültek (Kóródy György, 1929). A 18. század stílusformáihoz kötődő neobarokk után — amilyenek pl. a budai 282
cisztercita templom és rendház berendezései — 1930 tájától katolikus templomok sora épült, melyeknek belső, iparművészeti tartozékai már a modernizmus felé közelítő, újabb archaizálások jegyeit mutatják. Szembetűnő náluk — a különböző művészek, eltérő műhelyek mellett is — a szervességre törekvés. A *győr-gyárvárosi templom* első volt ebben a sorban. Itt a fémművesség, a művészi üveg (Sztehló Lili) mellett az újabb kori iparművészet egésze számára oly problematikus világítótestek is figyelemre méltóak. Az albertfalvai, a győr-nádorvárosi, a budapesti városmajori, a Pasaréti úti templomok, a pécsi pálos templom, a komáromi, a balatonboglári templomok berendezései az ókeresztény formákra visszaérző, amellett ritkás elrendezésű, erősen szerkezetes archaizálást mutatnak, világos, sima összhatásukkal közelítve a modernizmushoz. Ezek a művek egyszersmind a két világháború közötti Magyarország legjelentősebb kiképzésű templombelsői közé sorolhatók.

A *budapesti Városháza* újabb neoreneszánsz stílusváltozatú díszterme már az időszak végéről való. A színház-, operadíszletek világában *Jaschik Álmos* (1885—1950) stilizációi és *Oláh Gusztáv* (1901—1956) kiteljesült, dús realizmusa világszintet jelentettek. Az iparművészetek körébe tartozó felületdíszítések, a dekoratív művészetek historizálása 1919-et követően párhuzamosan többféle úton haladt. A korábbi időszakban induló díszítőművészek, mint Jaschik Álmos, kísérletszerű válságnak, leélt stílusok emésztetlen hulladékainak tudták jelenük alkotásait. „Korunk nem találta meg a maga akanthuszát" — volt Jaschik kedvenc szavajárása. A műhelyek, a Werkstätték expresszív barokkjának a modernizmus

felé közelítő irányzatai mellett az áramlatnak olyan, a túlzsúfoltságig telített, tarkán színes ornamensrendszerei is fennmaradtak, amilyen pl. *Helbing Ferenc* (1870—1958) stílusára jellemző. Helbing életműve a díszoklevelek, bankjegyek, bélyegek területére is átvezet. A más irányban tájékozódók meg a naiv-népies, a keresett primitívség, esetleg az ilyen szellemű re hangolt középkori — olasz trecento, quattrocento — formanyelvek felé közelítettek. E változatoknak már nem mindegyike és nem egészében historizmus.

Az időszak folyamán mindvégig szorgalmazott magyaros-népies kívánalmak sem váltak feltétlenül a múlt felelevenítésének tényezőivé. A népies formák korszerű felhasználása terén Magyarország a szélesebb megítélés szerint is kimagasló, egyes vélemények szerint vezető helyet foglalt el.

Kozma Lajos a „népies neohistorizmust", azzal együtt az egyéb „stílusosságot" elítélte. Ő a „turánizmus" szteppei vonzalmai vagy a „csak folklór" szándékok ellenében — valójában az ellenforradalom kulturális ideológiájával szemben, a maga sajátos neobarokkját is védve — foglalt állást a mindig nyugat-európai eredetű történelmi stílusok, tehát a kisebbik rossz mellett. Népies-barokk ornamentikájában *Reitzer Elemér* meg a könnyed, világos, modernebb elrendezésekre törekedett. Belsői számára *Bossányi Ervin* is történeti stílusokból fejlesztette ki dekoratív díszítőrendjét.

Az Országos Magyar Iparművészeti Társulat által rendezett 1942. évi Országos kerámikai kiállítás mottója szerint „minden emberi törekvés a múltban gyökerezik". Anna királyi hercegnő 1939-ben is a barokk formák elsőségét hangoztatta egyik társulati előadásán. Hasonló célokat szolgáltak Budapest főváros pályázatai, versenydíjai. Az Iparművészeti Iskola képzése kifejezetten a népművészettől is érintett, nemzeti jellegű historizálsra irányult. A régmúlt orientális vonásaiból teremtődő új, magyaros díszítésmód lechneri elvét most *Gróh István* (1867—1936), mellette *Nádler Róbert* (1858—1938) szorgalmazták. A közelebbi történeti korokból válogató áramlatok, majd a modernebbnek számító expresszív-barokk csak ezt követően tűntek fel az Iparművészeti Iskola tevékenységében. Didaktikai okokból azonban a korszak egészén át párhuzamosan oktatták a tekintetbe jöhető történeti stílusokat. A modernebb törekvés inkább csak bizonyos leegyszerűsítésben, sommázó átvételekben fejeződhetett ki.

*

Összefoglalóan elmondhatjuk, hogy a korszak iparművészeti, díszítőművészeti historizálásában párhuzamos és egymást váltó irányzatokat egyaránt lelünk. A forradalmak utáni neobarokk — akár 1815-öt követően a Bourbonok restaurációs Franciaországában — kisebb mértékben hol nacionalista, hol pedig népiesebb irányzatokkal osztozkodott. A különösképpen favorizált neobarokk elsőbbségének hosszú nemzetközi fennmaradása mellett többféle oka volt. Ez az irányzat a megelőző időszak, a kései szecesszió sajátos neo XVI. Lajos vonalában már adott volt. Erőteljes, huzamos érvényesülésének további okait kutatva egyaránt megtaláljuk az ötlettelenséget, az elegendő műveltség hiányát, a klerikalizmusnak és a továbbélő nagybirtoknak a társadalmi tekintélyt ígérő korstílus iránti vonzalmát. A népiesség tényleges érvényesülése mindvégig csupán alkalmi volt, inkább kisegítő jellegű vagy applikációs szinten maradó. Mélyebb gyökérzetű inkább az olyan életműveknél volt, mint Gorka Géza fazekas hagyományokon alapuló kerámiája. Kozma Lajos művészetének teljesebb vizsgálata mutathatná meg, hogy modernizmusa, expresszív műhelybarokkja és a hazai igényekhez inkább simuló neobarokkja között az utóbbiak milyen mértékben eredtek bizonyos kényszerűségből. Kozma historizálása beszédesen bizonyítja azt is, hogy mecénásai, a liberális nagypolgári körök — a kurzus feudálklerikálisaihoz hasonlóan — ugyancsak pártolták a neobarokkot. A katolikus egyházművészet középkori archaizálásai a neobarokk irányzattal szemben valóságos ellenáramlatot jelentettek. A barokktisztelő Klebelsberget váltó Hóman Bálint kultúrpolitikája is hozzájárult a középkor irányzatosságú stílusfordulathoz. Az ókeresztény-preromán irányzat az egyházművészetben 1930 tájától bontakozott ki, főként az iparművészet területén. Jóllehet hivatalosan még mindig inkább a neobarokkot, sőt jó ideig az annál messze vértelenebb neoklasszicizmust pártolták, a harmincas évektől ezek az archaizálások lényegesen nagyobb teret engedtek a modernizmusnak.

II. AKTIVIZMUS, AVANTGARDE

A világ mai képén rossz, naturalista festők dolgoznak.
Végre is meg kell fejni a teheneket, szét kell hasogatni
a nagy történelmi vásznakat és ki kell jelenteni, hogy
mi is itt vagyunk.
Ember! Konstruktőr!
Egyensúly,
élettisztaság.
Ahol felszakadnak a mi álmatlan éjszakáink,
Költők fölfogják az idők láthatatlan jeleit.

Kassák Lajos: *Tisztaság könyve (1926)*

1. MAGYAR AVANTGARDE MOZGALMAK A HÚSZAS ÉVEKBEN

A húszas évek első fele a magyar avantgarde művészet történetében éppen olyan fontos korszak, mint az európai, különösen a kelet-európai avantgarde mozgalmakéban általában. Helyzete azért volt sajátos, s kísérletei azért heroikusak, mert nagyrészt Magyarországon kívüli művészeti központokba szorult művészek alkotásai voltak. A Tanácsköztársaság bukása után a magyar progresszív politikai, irodalmi és művészeti törekvések elsősorban Magyarországon kívül prosperálhattak, s csak a húszas évek közepén térhetett vissza az írók, művészek egy része, többen azonban még ekkor sem találtak megfelelő környezetet művészi célkitűzéseik minimumának megvalósításához sem.

Budapesten a húszas évek elején sem szűntek meg teljesen az avantgarde törekvések, még a terror hullámai ellenére sem. Teoretikusok és művészek, lapszerkesztők és költők, írók foglalkoztak az avantgarde művészeti mozgalmak elméleteivel és gyakorlati művelésével vagy bemutatásával, keresték a kapcsolatot vagy az elvi viták lehetőségét a külföldi magyar avantgarde művészcsoportokkal. Mivel az utazási lehetőségek Magyarországról más európai országokba viszonylag könnyebbek voltak, mint a „gyanúsnak” vagy „vétkesnek” tartott emigránsok hazalátogatásai, a budapesti művészek gyakran felkeresték külföldön élő társaikat, akik közül többen a földrajzilag igen közeli Bécsben, Pozsonyban, Kassán, Losoncon, Prágában, Kolozsvárott, Nagyváradon, Aradon vagy Újvidéken tartózkodtak. Az Osztrák—Magyar Monarchia ún. „utódállamai” egy ideig toleránsak voltak a túlnyomóan Budapestről érkezett magyar emigrációval szemben, megengedték, hogy terjesszék lapjaikat, előadásokat, kiállításokat rendezzenek.

A húszas évek közepén, amikor több országban az avantgarde emigráns csoportok megtalálták a kapcsolódási lehetőséget a helyi ellenzék képviselőivel, sőt, több nemzetiség progresszív költőivel, íróival, művészeivel, már több hivatalos ellenállásba ütköztek, de teljesen megszüntetni ekkor már nem lehetett létüket.

A Magyarországtól és a magyar lakta peremvidékektől távolabbra kerülő, a hazatérés gondolatával kevésbé foglalkozó, más művészeti központok életébe, problémáiba beilleszkedni akaró magyar avantgarde művészek vagy a pezsgő életű, nemzetközi arculatú Berlint választották működésük szinteréül, vagy a még mindig új mozgalmakat szülő, valódi irodalmi-művészeti világvárost, Párizst, avagy az új társadalom új művészetének nagy kísérleteiben vajúdó Moszkvát. Vonzó volt a magyar emigráció jó néhány művésze vagy művésznövendéke számára a diszciplínát és sokféle tevékenységi lehetőséget kínáló weimari és dessaui Bauhaus, Johannes Itten berlini művészeti iskolája, s a moszkvai VHUTEMASZ (később VHUTEIN) oktatási intézménye.

A húszas évek magyar avantgarde mozgalmának történetét a felsorolt kisebb-nagyobb irodalmi-művészeti központok eseményeinek figyelembevételével lehet csupán feldolgozni, természetesen

különbséget téve a csupán az eseményeket regisztráló vagy vitató tevékenység és az egyéni teljesítmények, csoportok, irányzatok markánsan elkülönülő fellépése között. Nemzetközi horizontú kiadványok, lapok inkább összetartották egy ideig a különböző városokban működő csoportokat és irányzatokat, mint a közös érdekeket képviselő kiállítóhelyiségek vagy közös alkotóműhelyek. A szó és a képzőművészet útja — akár a tízes években Budapesten — igen szorosan összefonódott, az irodalmi, publicisztikai és teoretikus kísérletek a vizuális művészeti kísérletekkel párhuzamosan folytak.

Az emigrációban élő magyar avantgarde-nak egyik legfontosabb központja Bécs volt. Elsősorban sok irányú kommunikációs központ. Innen éreztette hatását a legradikálisabb irodalmi és művészeti mozgalom, a magyar aktivizmus a Csehszlovákia, Románia, Jugoszlávia különböző városaiban kialakuló magyar és nem magyar művészeti mozgalmakra, innen igyekezett felvenni a kapcsolatok legkülönbözőbb formáit Kelet- és Nyugat-Európa avantgarde művészeti mozgalmaival. Ugyanakkor Bécsben nemcsak az újonnan megjelenő, s 1926-ig Európa egyik legrangosabb művészeti lapjaként
6 működő MA köre jelentette tágabb értelemben a magyar avantgarde-ot, hanem a részben e körből kiszakadt proletkultos vagy dadaisztikus irányzatok is. De Bécsben vagy Ausztria más részein éltek a tízes évek eleje nagy politikus-, író- és művésznemzedékének képviselői, Lukács György, Jászi Oszkár, Lesznai Anna, Dénes Zsófia, Hatvany Lajos és mások is.

A legfontosabb vizuális műfaj — amelybe a képzőművészet is beleolvadt a bécsi emigráció köreiben — a művészeti lap volt. A szerkesztők igényeitől, elképzeléseitől függően rajzokkal, fametszetekkel, fényképekkel volt illusztrálva, tipográfiájában hagyományosabb vagy korszerűbb, esetleg csupán elvi cikkekkel és kritikákkal hadakozó.

A folyóiraton kívül még sokfajta kiadványforma virágzott: a metszetekkel illusztrált vers-, novella-, drámakötet, a vitairat vagy a rövid bevezetővel ellátott grafikai sorozat.

Festmény kevesebb készült, s — Uitz nagy áldozatok árán létrejött képei kivételével — a képek kisebbek voltak, mint a budapestiek, szoborterv pedig kizárólag kisplasztika lehetett gipszből, fából vagy keménypapírból. Az építészet csupán eszmei tervek formájában létezett.

Bécsben tucatnyi magyar nyelvű politikai, irodalmi és művészeti lap jelent meg hosszabb-rövidebb ideig a húszas évek elején. Ezek közül a Bécsi Magyar Újság, a Diogenes (1923—1927, szerk. Fényes Samu), a Testvér (1925, szerk. Sinkó Ervin), a 2 × 2 (1923, szerk. Kassák Lajos és Németh Andor), az Akasztott Ember (1922, szerk. Barta Sándor), az Egység (1922—1924, szerk. Komját Aladár és Uitz Béla) és az Ék (1923—1925, szerk. Barta Sándor) ad igen fontos forrásanyagot a korszak művészeti konfliktusainak megértéséhez, az avantgarde mozgalmakban kibontakozó viták feltérképezéséhez. Vizuális művészeti szempontból azonban kétségtelenül a magyar aktivizmus különböző ágazatai, a MA képviselői emelkedtek ki önálló arculatú csoportként ebből a gazdagon árnyalt együttesből. A húszas évek Kelet-Közép-Európájában a dada humorral politizáló gesztusait terjesztették el, majd a szuprematizmushoz és a konstruktivizmus egyik ágához hasonlóan a geometriai formákban abszolutizált világmodell vizuális megfogalmazásait adták. A futurizmus és a dadaizmus tanulságait érvényesítette a költészet és a képarchitektúra elveit egyesítő tipográfiában a Kassák és Barta Sándor által művelt képvers műfaj, vagy a fiatal Moholy-Nagy László egy film vázlatának szánt *A nagyváros dinamikája* című szókép-montázsa, amely első változatában a MA hasábjain jelent meg. A montázs elve új valóságfogalom megalkotását tette lehetővé, a különböző kiválasztott tárgyak új rendszerbe szervezhetők, s ez az új rendszer — akár a képarchitektúra s az építészet általában — egy emberalkotta világ új minőségéről vall. Ez a szemlélet fogta össze, integrálta az egy-másfél évtizede kibontakozott formabontó, -teremtő kísérleteket.

A magyar aktivizmus kiadványiban már 1919-től jelen volt a szándék az avantgarde művészet különböző irányzatainak áttekintésére és rendszerezésére. Ezt a feladatot teljesítette az egyre szigorúbban tervezett MA folyóirat, valamint a kör más kiadványainak sora, elsősorban a Kassák Lajos és Moholy-Nagy László által közösen kiadott reprodukció- és fényképgyűjtemény, az *Új művészek könyve* (1922).

A szocialista művészeti kifejezőeszközök kötött kánonját igyekezett kidolgozni geometrikus és ábrázoló elemek szintézisével, színekhez fűződő jelképek rendszerezésével, ideológiai formáknak nevezett képleteivel Uitz Béla (kísérlete az Ék című lapban jelent meg). Uitz minden könnyedséget,

humort nélkülöző, monumentális igényű művészetének mintegy az ellentétes pólusát hozta létre intuitív politizálásával, proletárfolklór-elemekkel tűzdelt, sok véletlenszerűsége mellett is kísértetiesen kort tükröző montázselvű művészetével Barta Sándor, aki képverseit, képdrámáit a MÁ-ban, önálló köteteiben és saját lapjában, az Akasztott Emberben publikálta.

A magyar aktivizmus „teljes ember” eszményét elfogadva és továbbgondolva, az élet- és a tárgyformálás legkülönbözőbb területein érvényesítve fejtették ki tevékenységüket a weimari Bauhausba került magyar művészek, elsősorban a vizuális művészet és a pedagógia több ágában korszakot formáló Moholy-Nagy László, aki Weimarba költözése (1923) előtt festészetében, szoborkonstrukcióiban, képkollázsaiban és fényképezési kísérleteiben igyekezett vizuális formában láthatóvá tenni az egyensúly, a mozgás, az erő—ellenerő s az energia legkülönbözőbb megjelenési formáinak törvényeit. Bár Berlinben élt, első bemutatkozásához a MA lapjait választotta.

A magyar aktivizmusnak a tízes évek közepén, végén kialakult politikai programja több vonatkozásban folytatódott ebben a korszakban is. A nemzetköziség elve, az egyéni állásfoglalás erejébe vetett hit, az új művészeti kifejezőeszközök politikus nyelvvé alakításának szándéka, egyértelmű jelentésrendszerének kidolgozása fontos követelmény volt az emigrációban élő aktivisták számára is, csupán a művészi megvalósítás formái különböztették meg műveiket az előző korszakuk alkotásaitól. Míg a mozgalom első korszakában (1915—1919) művészi nyelvük az olasz futurizmus dinamizmusából, a párizsi eredetű kubizmus egyszerűsített változatának formai fegyelméből, valamint az elsősorban német expresszionizmus érzelmi agresszívitásából integrálódott, a második korszakban csaknem mindnyájan (Uitz kivételével) szakítottak az expresszionizmussal, elhagyták vagy alapképletekre egyszerűsítve alkalmazták a kubofuturizmust, s ehelyett inkább sokat merítettek a háború idején Svájcban létrejött kabaré jellegű, polgárpukkasztó irodalmi-művészeti irányzat, a dadaizmus kiélezett vizuális és gondolati szituációiból, az orosz konstruktivisták rendszerező és szervező gesztusaiból és az orosz szuprematisták abszolút jelképeket formázó szándékából. Az aktivizmus útja a tízes évek közepétől a húszas évekig a formátlanul kitörő energiák halmazától a szigorúan meghatározott formák kiválasztottságának elismeréséig és hirdetéséig vezetett. A mértani rend elve már kezdett érvényesülni a kubizmus hatása nyomán az aktivizmus első korszakában is, de kitüntetett helyet csupán a második korszakban kapott.

Jól megfigyelhetők az aktivizmus második korszakában a műfaji, művészeti ágak viszonyát érintő szemléleti változások is. A kép az aktivizmus első korszakában is elsősorban grafika, festmény vagy plakát volt. A plakát és az új festészet intenzív kapcsolatát a MÁ-ban 1916-ban már a mozgalmat indító Kassák-írás meghirdette. A fénykép mint technika vagy műfaj a tízes években még nem érintette a MA körét, s bár a mozgóképről már olvashattunk a MÁ-ban, az 1919-es budapesti évfolyamban, az aktivisták nem foglalkoztak ezzel a művészeti ággal. Az aktivizmus előadásokon, matinékon, szavalókórusok és drámák, zeneművek és versek megszólaltatásával kereste az utat már 1917-től a színpad felé, de csupán az 1920-as években találkozott Bécsben a 20. század jelentős új színpadi kísérleteivel, s így jutott el a színpadon is a konstruktivitás fogalmához.

Az első számú eszménykép, ahogy a Kassák Lajos által megfogalmazott képarchitektúra manifesztumból is kiderül, az építészet volt. A húszas években az aktivisták Bécsben felfedezték, hogy a kép építmény, architektúrához hasonló konstrukció is lehet. Mivel építésze nem volt a MA törzsgárdájának, az építészet eszménye csupán írott vagy képzőművészeti formában ölthetett testet. Így lett az architektúrából vers- és prózaépítmény, geometriai formákból épített kép vagy plasztikai alkotás, néha színpadi rend. Az építészeteszmény hátterében az ember alkotta világ fölényének eszméje rejlett, a képarchitektúrák, térkonstrukciók és az elvétve létrejött valódi épülettervek a „második természet” tökéletességének gondolatát képviselték. Agitációs szándékuk minimuma ez volt, maximuma pedig Uitznál a térben lebegő háromszögekkel, egyenesekkel „szemléltetett” társadalmi rendszerek kifejezése.

A magyar aktivizmus — mint az európai avantgarde a húszas évek elején általában — egyik legfontosabb programpontjának tartotta a kapcsolatok keresését a rokon szellemű csoportokkal, művészekkel. 1921 után már nem a munkásmozgalomhoz tartozó internacionalista törekvések, hanem az avantgarde művészek több csoportjában elfogadott „szellemi internacionálé” megteremtésének gondolata foglalkoztatta a magyar aktivizmus egyik ágazatát. A MA köréből kiszakadt másik ág pedig a

Bogdanov által létrehozott, s csúcspontján mintegy 320 000 tagot számláló orosz proletkult szervezetek mintájára akart munkásinternacionálét létrehozni az új kultúra megteremtésére. A magyar avantgarde fejlődésének paradoxonja, hogy a politikai szempontból liberálisabb MA-csoport hirdette meg az elszakadást a múlt művészetétől, beleértve ebbe még saját első korszakát is, míg a proletkult szervezeteket sürgető csoportok több hagyományos formát és kifejezési eszközt tűrtek vagy kívántak meg munkatársaiktól, mint az orosz proletkult művészei.

A MA 1920 májusában kiadott első bécsi száma *Minden ország művészeihez* címzett kiáltvánnyal indult, későbbi bécsi számaiban rendszeresen tudósította olvasóit a korszak legfontosabb nemzetközi művészeti kongresszusainak, konferenciáinak vitáiról, s a magyar aktivisták képviselői is jelen voltak ezeken a konferenciákon vagy írásban juttatták el javaslataikat. Az egyik legfontosabb egykorú rendezvény az 1922-ben rendezett düsseldorfi konferencia volt, amelynek nyomán a magyar aktivisták egy fontos együttműködési javaslatot terjesztettek elő, több konstruktivista csoporttal szerettek volna egyesülni. Javaslatuk teljes szövege a holland konstruktivisták lapjában, a De Stijlban jelent meg 1922 júliusában. A memorandumban leszögezték, hogy a különböző művészcsoportok szövetségét — mint valami politikai szövetséget — közös megállapodások kötelmei tartanák össze. A holland művészetet képviselő, de ekkor Weimarban megjelenő művészeti lap, De Stijl, a berlini háromnyelvű (orosz, német, francia) orosz konstruktivista lap, az Ilja Ehrenburg és Liszickij által szerkesztett Vjescs—Gegenstand—Objet és a MA szövetségét készítette elő a javaslat, valamint e szövetség további szélesítését tervezték a Hans Richter által vezetett nemzetközi jellegű konstruktivista csoport s más avantgarde körök bevonásával. A felsorolt lapok egymástól átvett cikkekkel, reprodukciókkal korábban is kerestek már egymással kapcsolatot, a MA-kör mindezen túl tervszerű együttműködést, közös kiállításokat és véleménycseréket javasolt. A szövetség létrehozásának színhelyéül Berlint javasolták. Ez a választás jelzi, hogy a magyar aktivisták tisztában voltak azzal, hogy Bécsben a kor egyetemes művészeti életének perifériáján, kelet-közép-európai végvárában működnek, és Berlin sokszínű, erősen nemzetközi jellegű művészeti élete több lehetőséget kínált volna eszméik kibontakoztatásához. A magyar aktivizmus bécsi kiadványainak több írója, szerkesztője dolgozott, élt a húszas évek elején Berlinben, ahol rajtuk kívül is sok magyar művész megtelepedett. (A Nyolcak egykori tagjai közül Kernstok Károly, Berény Róbert, Czóbel Béla, Tihanyi Lajos; a Der Sturm köreiben Scheiber Hugó és Kádár Béla, átutazóként Nemes Lampérth, a Der Sturm kiállítójaként pedig Máttis Teutsch, Bernáth, Ferenczy Béni, Barna Miklós, Hincz és Ebneth Lajos.) Az aktivisták közül a legjelentősebb, új útra induló egyéniség, Moholy-Nagy László rövid bécsi tartózkodás után Berlinben élt és dolgozott. Berlint csupán a harmincas években hagyta el a teoretikus-kritikus Kállai Ernő (akinek első írásai Mátyás Péter néven jelentek meg a bécsi MÁ-ban), ugyancsak a budapesti MA körében indult a szobrász-grafikus Péri László és a kritikus Kemény Alfréd. Uitz Béla 1921-es moszkvai útja alkalmával kétszer is járt Berlinben, Kassák Lajos 1922-ben a berlini orosz kiállítás megtekintésére, 1924-ben kiállítása rendezése alkalmából utazott oda. Gáspár Endre a MA berlini előadóestjein szerepelt, Bortnyik Sándor ugyancsak egy berlini kiállítása miatt kereste fel a német fővárost.

A MA körétől elvált proletkult csoport lapját, az *Egység*et 1923-tól ugyancsak Berlinben adták ki, ebben jelent meg az a nyilatkozat Kállai Ernő, Péri László, Moholy-Nagy László és Kemény Alfréd aláírásával, amely egyszerre ítélte el a holland konstruktivizmus apolitikus magatartását, nagypolgáriságát s az orosz konstruktivizmus modelljeinek technikai szegényességét, s elméletben valami harmadik utat kínált, amely az ipari civilizáció útjának kiszélesítésével funkcionális és jelképes értelemben egyaránt jelentős konstrukciókban, rendszerekben teremtene új környezetet és új művészetet az emberiség számára. Ezek a konstrukciók egyben a térben fellépő erőviszonyokat teszik láthatóvá, anyagi erőhordozókkal szervezik a teret mint a természeti erőrendszerek mechanizmusának potenciális helyét. Ezt az elképzelést már korábbi, 1922-es, a Der Sturmban kiadott *Dinamikus-konstruktív erőrendszer* című manifesztumában Kemény és Moholy-Nagy feszültségeket kifejező, nyitott kompozíció alapjává tette. A teóriáknak írásban és szóban egyaránt teret adó Berlin a nemzetközi avantgarde számára a legmerészebb utópiák városa volt. Ezekben a teóriákban az anyag, a tér, a mozgás összefüggéseinek felvázolása a technikai naturalizmus elvetésével új természetfogalmat hozott létre a művészetben. A

művészek egy új társadalom környezetében remélhették, hogy ez az új természetfogalom megfelelő mértékben és minél nagyobb közönség számára szemléltethető lesz.

Az utópikus várakozásokat talán az tette lehetővé, hogy Németországban — akár Magyarországon és a cári Oroszországban — forradalmi helyzet alakult ki, forradalom tört ki, s a polgári forradalmat radikálisabb változások követték. Amikor a magyar Tanácsköztársaság bukása után a magyar értelmiség egy része Berlinben keresett menedéket, már ott is elmúlt a forradalom tetőzése, a helyzet azonban még korántsem kedvezett a szélsőségesen reakciós erőknek, így a magyarországihoz viszonyítva lényegesen több lehetőség volt a politikai tevékenység számára.

A művészeti helyzetkép hasonlóan bonyolult volt. Berlinben nemzetközi művészeti központ körvonalai bontakoztak ki már a század második évtizedében, elsősorban a Der Sturm, a Die Aktion című lapok s a különböző kisebb kiállítóhelyiségek köreiben; ugyanakkor hivatalos kiállításokon és múzeumi gyűjteményekben is világviszonylatban igen korán megjelent az avantgarde, amely első fázisában itt is — akár Magyarországon — az expresszionizmust, majd a kubizmust, futurizmust jelentette. A dada, amely Zürichből részben Párizsba, részben Berlinbe, Hannoverbe költözött, 1920—1921-ben Berlin fő újdonsága volt. Európában itt jelent meg először az orosz művészet legfrissebb mozgalmainak, a konstruktivizmusnak, a szuprematizmusnak és a prounnak a hatása 1922 körül. A Der Sturm kiállítóhelyiségében és lapjain mutatkoztak be a cseh, a szerb, a lengyel avantgarde mozgalmak képviselői. Itt volt egyéni kiállítása a magyar aktivizmus egykori és későbbi tagjai közül Máttis Teutsch Jánosnak, Kassák Lajosnak, Moholy-Nagy Lászlónak, Péri Lászlónak, Bortnyik Sándornak. A Der Sturm közölt először átfogó ismertetést a magyar aktivizmus irodalmi és művészeti mozgalmáról 1924-ben Gáspár Endre tollából. Ebben a szerző már az aktivista konstruktivizmus terminust használta a bécsi—berlini magyar irodalmi-művészeti mozgalom elnevezésére, s a technika vívmányainak fejlesztésén túl hangsúlyozta a teljes élet át-„építésének" programját mint a konstruktivizmus továbbfejlesztési lehetőségét. Ez a szemlélet nem lehetett idegen a berlini magyarok között, bár sokan érezték a program kivihetetlenségét. Egyes megemlékezések szerint 1923-ban még konstruktivista konferencia is volt Berlinben, amelyen Moholy-Nagy, Kemény és Péri vett részt, sőt Moholy-Nagy proklamációt is olvasott fel, amelyet Raoul Hausmann és mások kicsit pejoratíven emlegetnek. Ilja Ehrenburg a konstruktivizmus romantikusainak nevezte el a magyar művészeket, Liszickij alkalmazkodókészségüket kissé felszínesnek találta, bár a Vjescsben elismerte nehéz helyzetük ellenére elért eredményeiket. Utópikus egységesítő terveik azonban nem valósulhattak meg. A magyar aktivisták düsseldorfi konferencia után tett javaslatainak szintén nem volt több eredménye, mint hogy az írást néhány Kassák-, Péri- és Moholy-Nagy-mű reprodukciójával együtt a De Stijl szerkesztője, az ekkor Weimarban élő Theo van Doesburg közölte. 1922 őszén a weimari dadaista-konstruktivista konferencián megjelent Kemény és Moholy-Nagy elképzeléseit sem vették túlságosan komolyan a résztvevők. Túl sok „dinamizmust", túl sok merészséget láttak bennük, mint erről Doesburg egy egykorú szatirikus beszámolóban tudósít „mecano" című dadaisztikus lapjában. A magyar avantgarde legjelentősebb képviselői tanultak ezekből a kiritikákból. Moholy-Nagy László a jövőépítés szimbolikus-utópisztikus, elsősorban szavakban megfogalmazott terveitől a konkrét formai munkálatok felé indult, Péri az építés modern anyagát, a betont kezdte tanulmányozni, Kassák felismerte, hogy íróként, szervezőként elsősorban a magyar nyelvű területeken s Kelet-Közép-Európában van a helye, s megerősítette a MA kapcsolatait az öt kelet-közép-európai országgal. Moholy-Nagy László már az említett weimari konferencia idején is egyre többet látogatta a város új oktatási intézményét, a Bauhaust, majd 1923 elején a Bauhaust vezető Walter Gropius meghívására az intézmény munkatársa lett. A weimari Bauhaus, akárcsak a húszas évek eleji Berlin, tele volt magyarokkal. Magyar a pék s egyben a művészeti tanulmányokkal is foglalkozó Pap Gyula, magyar Gropius építészirodájának vezetője is, Molnár Farkas. Pécsről a húszas években több fiatal növendék került az intézménybe, illetve Gropius építészeti irodájába. Moholy-Nagy odakerülése idején a Bauhaus kisebb átszerveződésen esett át, a romantikus expresszionista vonásokat, valamint a nagyon sok hagyományos művészeti réteget őrző Johannes Itten ekkor vált meg tőle, s ekkor lett erősebben érezhető az intézmény oktatásában a berlini információs csatornákon bekerült orosz konstruktivista-szuprematista hatás.

A magyar Bauhaus-tanárokat és -növendékeket vagy a szimpatizánsokat viszont — Bortnyik kivételével — éppen az orosz eredetű konstruktivista világmodell megvalósítása foglalkoztatta. Molnár
94 Farkas tökéletes funkciójú, abszolút mérték- és formaviszonylatokban megjelenő házformát próbált
97 tervezni, s akár Weininger Andor vagy Walter Gropius, ő is az ősi közösségi építészeti forma: a színház
92, 93, 96, modern változatának megteremtésére törekedett. Breuer Marcel bútort, berendezést, s szintén színpadi
284, 285, 91 belső terveket készített, Pap Gyula fémtárgyakat: lámpát, szamovárt stb. Moholy-Nagy László tanulmányai pedig a fémmegmunkálás konkrétumaitól, az anyagok vizsgálatától az építészetig, a tiszta geometrikus formákba és szín-fény viszonylatokba rendezett festészettől a fénykép álló és mozgó formáiig, színpadi és filmtervektől a színek és hangok összehangolt játékáig, a montázstól a tipográfiáig az esztétikum legkülönbözőbb „szervezett formáit" hozták létre, messze rugaszkodva minden képzőművészeti tradíciótól, műfajtól vagy a látvány megmerevedett, statikus képétől. Romantikus világkonstruktivizmusra vonatkozó elképzelését távoli központok művészeivel való levelezéssel, kiadványsorozat-tervvel, majd a Bauhaus-könyvek rendszerező, áttekintő sorozatával folytatta. Ez a kiadványcentrikusság egyben a MA örökségének továbbélése munkásságában, bár kiadványsorozata a MÁ-hoz viszonyítva kevésbé költői, irodalmi, inkább tudományos-technikai jellegű.

A Bauhaus sokoldalúságának eredményei érezhetően visszahatottak a bécsi MA hasábjaira is, amelynek címlapjai, illusztrációi 1923-tól kezdve többször a weimari, majd később dessaui intézmény
43 munkatársaitól származtak. Moholy-Nagy, Molnár Farkas fametszetei az elméletben mindig jelenlevő építészeti szellemet erősítették a MA körében, amelynek utolsó bécsi száma egy fiatal sziléziai építészközösség műveinek bemutatásával zárult, s amelynek a húszas években képzőművésszé vált szerkesztője, Kassák 1924-ben már valódi épületek tömegvázlatát is elkészítette és reprodukálásra küldte berlini, belgrádi és bukaresti konstruktivista lapok számára.

A magyar aktivizmus, aktivista konstruktivizmus mint a magyar avantgarde legszervezettebb, céljait legjobban ismerő mozgalma már 1921-től példaképül szolgált a kelet-közép-európai modern törekvések képviselői számára. 1921 augusztusáig az aktivizmus egyik igen fontos hatásterülete a Horthy-Magyarországhoz viszonyítva még külföldnek számító Pécs volt, a Baranyai Köztársaság fővárosa. Ez az a kicsiny és már szinte elfelejtett államalakulat, melynek néhány napig elnöke volt az 1915—1916-ban a budapesti aktivista mozgalomhoz tartozó festő-grafikus, Dobrovits Péter.

A Pécsi Napló már 1916—1919 között rendszeresen beszámolt a MA új számairól, rendezvényeiről, majd a Tanácsköztársaság bukása után a fellendülő pécsi szellemi élet képviselői maguk is több politikai, irodalmi lapot adtak ki, melyek közül az 1920 című „aktivista röpirat" (szerk. Haraszti Sándor és Garai Károly) és az 1920. október—1921. június 15. között megjelent Krónika (szerk. Kondor László) volt jelentős. Az 1920 című röpiratban a kibocsátók világosan megírták, hogy példaképük Kassák folyóirata, a lap stílusából adódóan — annak 1919 előtti formája. A pécsi művészkör 1920—1921-ben még a kubisztikus-expresszionista aktivizmus stílusát honosította meg, a *Krónika* 1921-es számában azonban már a „haldokló" expresszionizmusról olvashatunk s a „vas esztétikája" új korának eljöveteléről. A pécsi származású, először kuboexpresszionista grafikákat, festményeket kiállító későbbi Bauhaus-tagok: Breuer Marcel, Forbát Alfréd, Molnár Farkas, Stefán Henrik, Weininger Andor életpályáján is meglátszik ez a változás. Újvidéken jelent meg 1922—1923-ban az Út című lap, amelyet a Pécsről odakerült Csuka Zoltán szerkesztett, s amelyben az előbb felsorolt Bauhaus-munkatársak „KURI" manifesztuma, az aktivisták közül pedig Kassák és Kállai Ernő írásai jelentek meg.

Az ún. KURI (a konstruktív, utilitárius, racionális, internacionális kezdőbetűjének összevonásából keletkezett rövidítés) manifesztum a Bauhaus magyar és szerb növendékeinek és a Gropius építészeti iroda munkatársainak műve volt. Az aktivizmus rendszerező szándékához hasonlóan áttekintette a modern művészet irányzatait, sürgette gondolataik szintézisét. Az elemezett, szervezett tér fogalmát mint az építész számára megvalósítandó feladatot a konstruktivistáktól vették át, ehhez fűzték a szigorú funkcionalizmus követelményét, amely már különböző formákban a századforduló óta jelentkezett az európai építészetben, s amelyet első terveik még korántsem valósítottak meg maradéktalanul. A harmadik fogalom, a racionalitás a húszas évek elején Európa-szerte felbukkanó purista művészeti formateremtő szándékok kifejezője. Az internacionális stílus kívánása pedig az épület igen fontosnak tartott szellemi-tartalmi mondanivalójának része. Az építészek úgy képzelték el, hogy a szükségleteket

kifejező ökonomikus, a szerkezeti-matematikus és a szellemi-tartalmi rész egy alapjegyben, ugyanazon geometriai formában kifejezhető. Akár a szuprematizmus a képzőművészetben a négyzetet, ők a kockát tették alapformájukká, s a „világ-kuri" első kocka alakú házát tervezték. A manifesztum egyik megalkotója, Molnár Farkas 1923-ban a Bauhaus-kiállításon tervek formájában állította ki *Vörös kockaházát* mint a KURI megvalósításának egyik lehetőségét. A 10 × 10 × 10 m-es méretű ház, mint erre Gábor Eszter építészettörténeti elemzésében rámutatott, inkább szimbolikus jelentőségű, mint funkcionálisan megoldott, így, észrevételeit megtoldva, úgy véljük, hogy alkotóját szoros kapcsolatok fűzték az aktivizmus bécsi megvalósulásaihoz.

A Bauhaus-növendékek kísérleti működése és aktivista lapokban publikált, manifesztumokban megnyilvánuló összefoglaló, integráló, abszolutizáló szándékuk jól jellemzi a húszas évekbeli magyar avantgarde és az aktivizmus kapcsolatát. A tízes évek „plakát" elvét differenciálták a környezetalakító művészeti ágak és műfajok, de az ezek megújításáért folytatott anyagi, térformálási tapasztalatokat még egy ideig integrálták a totális világalakító szándékok.

A másik integrációs szempont a történelemmel való szembeszegülés, s olyan elképzelések hangoztatása, mint „világ-kuri", világállam vagy — nem kevésbé merész tervként —: Közép-európai Egyesült Államok. (Ez utóbbira a pozsonyi Tűz című lap beköszöntőjében találhatunk rá mint merésznek, de egykor megvalósulónak remélt tervre.)

Az *Út* inkább röpirathoz, faliújsághoz hasonló formátumú lapjain helyet kapott a szerb avantgarde 1920-ban induló új irányzatának, a zenitizmusnak az ismertetése is. Ljubomir Micić zenitista kiáltványai közül egy rövidebb változatot fordítottak le a lapban, helyet adva a zenitizmus világforradalmat, barbár expanziót, a Balkán új forradalmát hirdető programjának. Az újvidéki Út költői a két mozgalmat mind világnézeti, mind formai tekintetben rokonnak tartották. Zenitista versnek nevezték például az aktivisták által megkonstruált képverset, zenit-embernek az aktivista művész típusát. A zenitizmus létezéséről a bécsi MA is hírt adott. Kevésbé vált ismertté azonban a magyar irodalom és művészet történetében, hogy a Zágrábban majd Belgrádban 1920—1927 között megjelent *Zenit* is vállalta ezt a rokonságot, közölte Kassák verseit — magyarul és szerb fordításban —, címlapján pedig 1922-ben több alkalommal voltak láthatóak Kassák és Moholy-Nagy László fametszetei, s 1924-ben rendezett nemzetközi kiállításán több emigrációban élő aktivista művész alkotásai szerepeltek.

Ebben a tettében nem állt egyedül a Magyarországot körülvevő, nem magyar avantgarde irányzatok sorában. Hasonló információkra bukkanunk a cseh, a lengyel, a román avantgarde sajtójában. Az 1922-től Bukarestben megjelenő *Contimporanul,* majd a *Punct* és az *Integral* például rendszeresen közölt tudósításokat, reprodukciókat az emigrációban élő magyar avantgarde-ról, sőt — s ez bizonyos szempontból még nagyobb teljesítmény —, igyekezett kapcsolatot találni az erdélyi városokban működő magyar avantgarde csoportokkal is. A manifesztumokban hangsúlyozott nemzetköziség elve így a Trianon utáni politikai helyzet imperialista vonatkozásait semmibe véve, valóban a remélt szellemi internacionálé jegyei szerint érvényesült, s a húszas évek elején Kelet-Közép-Európa művészeti központjaiban a lapok hasábjain, a kiállítóhelyiségekben egymás után fel is épültek e szellemi internacionálé „papírtornyai" (Micić kifejezésével élve). 1923-ban Prágában, 1924-ben Belgrádban szerveztek nemzetközi kiállításokat, 1924 decemberében pedig Bukarestben szerepelt Európa progresszív avantgarde-ja, ahol a berlini, párizsi, svájci központok által küldött alkotások mellett jelen volt Bécsből a magyar aktivizmus, Varsóból a lengyel konstruktivizmus és Prágából a cseh poetizmus több képviselőjének művészete.

A magyar aktivizmus mindezekkel a körökkel kereste és megtalálta a kapcsolat formáit. A megszokottabb forma a levelezés, a reprodukciók cseréje, a cikkek átvétele volt, de ismerünk olyan esetet is, amikor éppen egy-egy avantgarde csoport felkérésére készült elvi cikk, az informatív ismertetésen túlmutató állásfoglalás. Egyik legfontosabb példánk erre Moholy-Nagy László *Irányelvek egy szintetikus folyóirat számára* című cikke, amely 1923-ban a brnói Pasmo (La Zone) című lapban jelent meg német nyelven, s amely éppen azt a követelményrendszert igyekezett összegezni, amelynek a szerző véleménye szerint egy avantgarde lapnak meg kell felelnie. A tudomány és a művészet eredményeinek összehangolása éppen olyan fontos követelmény e cikk szerint, mint a kommunikáció nyelvének gazdagítása új eszközök, formák segítségével. Fontos helyet kap e követelmények között az aktualitás, a

sokoldalúság, a tartalmi és formai egység: a lap tipográfiájában, fogalmazásmódjában és közölt gondolataiban.

Moholy-Nagy tudományos-technicista elképzelésével szemben a környező országokban a legtöbb húszas években megjelenő magyar nyelvű lap elsősorban irodalmi-művészeti orgánum volt. Többnyire inkább a budapesti Nyugat, mint a Tett és MA örököse, bár az utóbbiakat már nem tudta és nem is akarta kihagyni figyelmének köréből egyetlen szerkesztő sem.

Jellemző példa erre az 1921—1923 között Pozsonyban, majd Bécsben megjelent, már említett *Tűz* című folyóirat (szerk. Gömöri Jenő), amely magát az egyetemes kultúra magyar nyelvű folyóiratának nevezte. Szerzőgárdáját a bécsi és német emigráció idősebb nemzedéke alkotta (a Vasárnapi Kör tagjai: Mannheim Károly, Lesznai Anna, Antal Frigyes stb.). Ez a lap cikkeiben ugyan még a kubizmus értékét is kérdésessé tette, de ugyanakkor nagyszabású ankétot indított a magyar irodalom és művészet közelmúltjáról és bécsi jelenéről, s bár ennek az ankétnak egyes résztvevői keményen kritizálták a MA körét, a hozzájuk tartozók közül helyet adott a lap Barta Sándor és Mácza János írásainak is.

Barta Sándor hozzászólásában az aktivizmus 1921-es, erősen dadaisztikus jellegű fázisa tükröződött. Megismételte azt a Kassák által is közölt formulát: „Aki ma építeni akar, rombolni kénytelen." Barta szerint a MA körének munkássága 1921-ben 2 × dada + 2 × aktivizmus képletben fejezhető ki. Ebből a képlet első fele a kor lehetetlenné és nevetségessé tételét jelenti, a második pedig az új igényesebb életelképzeléseket. „Mit akarnak lerombolni?" — tette fel a kérdést Barta. A válasz először dadisztikusan hangzott: „A ketreceket." Majd egészen utópikus magasságokba emelkedett, amikor kiderült, hogy a ketrecek többek között az egykorú politikai határokat is jelentik. Az építés célját Barta először a kollektív individuum kassáki fogalmának megvalósításában látta. Az önépítés mint adott lehetőség a ketrecekben élő húszas évekbeli avantgarde művész számára keserű realitás. Barta mégsem maradt meg csupán ennek hirdetésénél, hanem ezen túl mozgást, tribünök, könyvek, műtárgyak mozgását javasolta, „vitatermeket és vándorló cirkuszokat" remélt megvalósítani, az önkiélés e formáiban új kor eljövetelének lehetőségét látta. Mácza ugyanezen az ankéton az irodalom és a művészet politikus kapcsolatát sürgette, s a fejlődés útját helyesen látva legszögezte: „Nem lesz és nem lehet külön irodalma a jugoszláviai, romániai és csehszlovákiai magyarságnak. ... Ellenben lesz a különböző országokban élő magyarul beszélő tömegeknek irodalma."

Ez a kemény internacionalista álláspont nem jellemző a vita többi résztvevőjére, akik közül Kolnai Aurél az anarcho-kommunizmus korábban is hangoztatott vádját emelte a MA köre ellen, egy későbbi időpontban pedig Koppányi Tivadar a „progresszív paralízis" tüneteit vélte felfedezni a dadaista szellemű bécsi avantgarde kiadványokban, fordításokban és magyar nyelven írt versekben. A Tűz ennek ellenére nem nevezhető konzervatív sajtóterméknek. Lapjain helyet adott a szlovenszkói magyar és szlovák irodalom legfrissebb képviselőinek (akik ekkor jutottak el az expresszionista formához és gondolatokhoz), 1922-ben pedig Európa jövőjéről rendezett ankétot, ahol Ivan Golltól Bertrand Russelig és Marinettitől Ernst Tollerig igen sokan fórumot kaptak. A közös világkultúra megteremtésének szándéka mindvégig fontos szerkesztői szempont volt. Csupán a magyar aktivizmus dadaizmustól konstruktivizmusig vezető útja helyett valamiféle más alternatívát próbáltak keresni a művészet számára. Ez a probléma — a magyar művészet útjának kijelölése — az erdélyi magyar progresszív sajtótermékekben is jelen volt a húszas évek elején. A Napkeletben (1920—1925) éppen úgy fellelhető, mint a szerényebb igényű, rövidebb életű aradi *Géniusz*ban (1924, szerk. Franyó Zoltán) — majd *Új Géniusz*ban (1925, szerk. Nagy Dániel) —, az ugyancsak öt számot megért Periszkópban és az 1937-ig megjelent Kassai Munkásban.

A kolozsvári *Napkelet* 1920-ban indult (szerk. Paál Árpád, Ligeti Ernő, Kádár Imre; segédszerk.: Szentimrei Jenő), s már első évfolyamában nem kevésbé rangos szerzője akadt, mint a Budapesten élő Bartók Béla, aki az összehasonlító zene—folklór-kutatásokról írt, s ezzel mintegy megadta a magasrendű tudományos és politikai alaphangot. A zenén kívül az ornamentika, az építészet, az etnográfia összehasonlító kutatásai, formaelemzései szintén helyet kaptak a lapban Kós Károly, Supka Géza, Szentimrei Jenő írásaiban. A Napkelet 1921. évfolyama feltűnően sok teret szentelt az aktivizmussal összefüggő képzőművészeti és irodalmi jelenségek bemutatásának. Déry Tibor dadaizmusról szóló cikkében pozitív értelemben jelent meg a dadaista gesztus, amelynek „furcsa vicceire kinyílnak az

ablakok, s nyitva maradnak. S amott a sarkon egy gondolat fordul be hirtelen — vigyázat! ... Mozdul az utca, hátul egy villamos csilingel. Vive Dada harsan már a börtönből, az 1921-es rendőr mosolyogva szalutál és rájuk nyitja a kalendárium ajtaját." Hevesy Iván *Az orosz színpad forradalmáról*, Máczáról, az egykorú orosz írókról és képzőművészetről, a zenitizmusról, Majakovszkij Buffo-misztériumáról, valamint a kassai kiállításokon jelenlevő expresszionizmusról írt. Uitz Béla *Az új művészet útja* címen több folytatásban közölt cikket. Uitz írása — azon túl, hogy saját egykorú érdeklődési területére utal — jelzi a két világháború közötti kelet-európai művészet néhány nagy egyéniségének kísérletét: olyan művészetet akartak létrehozni, amely közösséget vállal egy teljes életű társadalommal, a mindenséggel, akár az ázsiai, buddhista művészet, amely — az európai középkori társadalomhoz hasonlóan — világnézet és életmód egységét nyújtja, s olyan modelljei vannak, mint Tatlin tornya vagy a szuprematizmus összefoglaló, absztrakt formarendje.

Uitz cikkében a kibontakozás több lehetősége is felmerül. Az egyiket, a természettel való organikus együttélést, a természet ritmusának művészi kifejezését, a belső nyugalmat teremtő, ázsiai eredetű világszemléletet sugárzó művészetet önmaga tudatosan soha nem művelte. Mégis, 1921-es tájképeiben, városképeiben valami hasonlót fedezett fel az egykori kritika, ez a lehetőség tehát ösztönös kiélési formaként számára is adva volt. Az aktivizmus körében induló Máttis Teutsch János ilyen típusú művészet megteremtésén fáradozott egész életében. Felszínesebb formában vagy tradicionálisabb eszközökkel valami hasonlót keresett több művész is a két világháború között a nagybányai iskola hagyományait folytatva, köztük az avantgarde mozgalmak egykori résztvevői közül pl. Szobotka Imre, Pászk Jenő, Perlrott Csaba Vilmos, Schadl János. A középkori művészet ideális egységét, a megrendelő, alkotó és befogadó közösség egységes világszemléletét több valódi vagy pszeudo-közösség vallotta társadalmi-művészeti célkitűzésének a két világháború közti korszakban. Így Uitz ezzel is főirányt jelölt, olyan irányt, amit maga is megpróbált egész élete folyamán követni.

A kolozsvári húszas évekbeli lapok képanyagában — akár a Napkeletében is! — az expresszív kubizmus a legszélsőségesebb irányzat, amelyet a helyi művészek közül pl. a nagybányai Mund Hugó, a többször Nagybányára látogatók közül Kmetty, Szobotka, Perlrott Csaba Vilmos, Gráber Margit képviseltek. Már ekkor megtalálható volt a reprodukciók között a két világháború közti posztnagybányai nemzedék egy-egy jeles tagja, mint Szőnyi István, jelen volt egy-egy művével Ferenczy Béni és Noémi, Fülep Lajos portréjának első reprodukciójával az ekkor Berlinben élő Tihanyi Lajos, s finom, szecessziót folytató építészeti rajzok sorával Kós Károly. Művészeti kiállításokon is hasonló a kép: a legszélsőségesebb fokot Ferenczy Béni kubisztikus szobrai, Máttis Teutsch János expresszionista absztrakt tájképei és Szántó György 1921-ig készült kuboexpresszionista festményei és grafikái képviselték. Képarchitektúra, dadaizmus, konstruktivizmus inkább csak információ formájában volt jelen Erdélyben, de sem kiállításokon nem szerepelt, sem követői nem támadtak eddigi tudomásaink szerint. A modernség legmagasabb fokát a *Periszkóp* című lap jelenti, amelyet 1926-ban Szántó György, Szélpál Árpád, Fábry Zoltán és Tihanyi Lajos szerkesztett. Aradon jelent meg, de a Körös-parti Párizsnak nevezett Nagyváradon nyomtatták, cikkeinek nagy részét pedig Európa távoli nagy művészeti központjaiból küldték a szerzők Szántó Györgynek (Tihanyi például ekkor már Párizsban élt). A Periszkóp magyar, német, francia nyelvű írásokat közölt; reprodukciós anyaga különösen gazdag volt. Címlapjait a fiatalon elhunyt Schiller Géza díszítette V hasábformákból vagy valódi periszkópra emlékeztető ábrákból és fényképekből, rajzokból formált kollázsokkal. Belső lapjain meglepő esztétikai rendben, de többféle stílus fogadta az olvasót. Az orosz Anyenkov, a svájci Klee, George Grosz és Tihanyi Lajos, Altman és Delaunay, Kmetty, Bortnyik és Picasso, Modigliani, František Foltýn és Van Gogh, Cézanne, Moholy-nagy László ismertebb vagy ismeretlen műve és a Kelet-Közép-Európában egyre inkább tisztelt Gandhi fényképe sorakoztak egymás mellett egy-egy számban. A hagyományos értelemben vett képzőművészeti műfajok mellett helyet kapott a történelmi pillanatokat megőrző fényképek sora (pl. a Moszkva—Berlin közötti utasszállító repülőjárat megindításáról készült fénykép, mint a húszas évek közepe történelmének egyik Aradon is fontosnak talált dokumentuma), a politikai karikatúra közkedvelt műfaja, a színpadtervek és színpadképek grafikai vagy fényképi megörökítése, sőt, a Kassák—Moholy-Nagy *Új művészek könyvé*ben is nagy súllyal szereplő ipari építészet jó néhány emléke.

A Periszkóp kapcsolatokat keresett és talált a bécsi, a berlini, a párizsi, a prágai és a bukaresti avantgarde-dal, heroikus kísérletét azonban rövid idő után anyagi okok miatt be kellett fejeznie. Magyar számot terveztek hatodiknak, amelyben az „utódállamok" egész művészgárdáját és a pesti fiatalokat akarták felvonultatni tanulmányban, versben, drámában, novellában, festményben, szoborban, zenében, architektúrában. Erre azonban már nem volt fedezet. Az erdélyi politikai és aktuális irodalmi-művészeti érdeklődés — amely különbözött a temesvári, aradi avantgarde körökétől — a húszas évek második felében ismét Kolozsvárra koncentrálódott, ahol a Dienes László, majd Gaál Gábor által szerkesztett *Korunk* (1927—1939) a korszak egyik legrangosabb folyóiratává vált.

A Korunk szerepe azonban, akár a pozsonyi Úté és más progresszív lapoké, már nem manifesztumszerűen avantgardista jellegű, hanem kritikusi, történészi magatartású. A „tartalékaktivista" magatartásnak a Budapestre visszatérő Kassák Lajos, valamint régi és új tagokból formálódó köre mellett a Magyarországot körülvevő kulturális központokban is számos példája akadt, a Korunk köre ezek közül az egyik legjelentősebb.

Hasonló körökké alakult Szlovákiában a kassai, pozsonyi avantgarde. A társadalmi és művészeti forradalom híveit 1922 után már a polgári Csehszlovákiában is üldözték, mégis, a társadalom demokratikusabb szerkezete lehetővé tette az újabb és újabb kísérletek létrejöttét. A proletkult szellemet magyar irodalmi és művészeti tradíciókkal ötvöző *Kassai Munkás* című lap, amelynek művészeti szerkesztője, nemzetközi irodalmi és művészeti információkat közlő cikkei nagy részének írója vagy fordítója 1922-ig Mácza János volt, nem élhette meg ebben a szellemben a húszas évek második felét, bizonyos fokig hangot kellett váltania. Máczának már 1922-ben egy nagyszabású május 1-i megmozdulás, a kassai népkertben előadott munkáskórus-játék forradalmi mondanivalója miatt távoznia kellett Szlovákiából, s az 1920-as évek végétől a Szlovákiában baloldali szellemi irányító központ élén dolgozó Fábry akcióit is gyakran érte az izgatás vádja.

Izgalmas történeti és művészeti dokumentumanyagot tartalmaz az *Út* című folyóirat (1931—1936, szerk. Fábry Zoltán, majd Balogh Edgár). Rossz minőségű papírra nyomott fényképei a látszólag demokratikus, s a Horthy-Magyarországnál lényegesen alkotmányosabb formákban működő Csehszlovákiában olyan, minden internacionális szellemű gondolkodót megrendítő eseményeket örökítenek meg, mint a pozsonyi ledöntött Petőfi-szobornak ládában való tárolása egy ócska fészerben, amelyhez a harmincas évek elején mégis eljutnak, virágokat és vörös szalagot helyeznek el Kelet-Közép-Európa öt országának ifjúkommunistái és baloldali köreinek képviselői, vagy Északkelet-Szlovákia rutén pásztorainak a népszavazáskor történt megbotoztatása. Fábry lapjai szinte puritán keménységgel vették fel a harcot mindenfajta nacionalizmus, sovinizmus, emberi jogokat sértő politikai eszköz ellen.

A magyar avantgarde Kelet-Közép-Európa bármelyik kis vagy nagy kultúrközpontjában a színre lépését elősegítő és éltető nyelvi és kulturális közegben maradt, s ez tette lehetővé tartalékos formáinak viszonylag hosszabb távú fennmaradását, kisebb köreinek létezését.

Sokkal nehezebb helyzetbe kerültek — bár néha egyéni sorsuk szerint jobban boldogultak — a távolabbi művészeti központok emigránsai. Párizsban a világháború végét sem október, sem november nem követte. Bár itt is volt a tízes évek végén valami forradalom előtti lángolás, később minden kialudt, s a társadalom élete a kipróbált vágányokon ment tovább. Párizs művészeti élete a húszas évek elején hagyományosabb volt, mint Berliné, noha itt is voltak orosz kuboexpresszionisták, rövidesen áttelepült Párizsba a zürichi dada, Ivan Goll vezetésével létrejött valami aktivizmushoz hasonló politikai-irodalmi-művészeti mozgalom, sőt 1920-ban *L'Action* címen művészeti lapot is adtak ki a budapesti MÁ-hoz hasonló képanyaggal, háborúellenes versekkel, a német aktivizmus hatását jelző írásokkal. Az Henri Barbusse által vezetett *Clarté* mozgalom pedig a proletkult francia változata volt. Az oroszok, németek és amerikaiak mellett azonban önálló arculatot a magyar avantgarde Párizsban nem kapott.

A párizsi dada elsősorban költészet volt és színházi produkció. Tzara francia versei, Cocteau *Az Eiffel-torony násznépe* — amelyet 1921-ben adtak elő —, valamint Tzara *Gáz-szív* című színműve a párizsi dada antológia kiadásának köszönhetően hamar eljutottak a keletebbre fekvő művészeti központokba, s megjelentek fordításokban nemcsak a MÁ-ban, hanem a budapesti avantgarde kiadványokban is, a *Magyar Írás*ban, a *Kékmadár*ban és másutt. A húszas évek közepén már budapesti színházi kísérletek is visszatükrözték létezésüket (Zöld Szamár színház!).

A párizsi dada nem volt olyan politikus, mint a berlini, így előadásaik is könnyebben jutottak nyilvánossághoz, s legfeljebb az őrültség gyanújába keveredtek, de nem a politikai izgatáséba.

1921-ben Marinetti is megérkezett Párizsba, a futurizmusnál lényegesen személyesebb jellegű taktilista manifesztummal. A párizsi dada ezzel még fokozottabban haladt egy szubtilis, finom árnyalatok, rezdülések sorát figyelő, lassan a tudatalatti felé forduló művészet felé, amely az ekkor induló szürrealizmus egyik fő ágának érdeklődési területe lett.

A francia racionalizmus hagyományait a már 1918-tól több változatban létező újklasszicizmus, valamint a kubizmus racionalizálásából és architektonikus formák felé közelítéséből keletkezett új irányzat, a purizmus folytatta. A magyar avantgarde az előzőtől jó ideig mereven elhatárolta magát, a purizmust azonban a konstruktivizmus egyik társmozgalmának tekintette. A MA közölte Jeanneret (későbbi nevén Le Corbusier) és Ozenfant purista manifesztumát, műveinek reprodukcióját. Stiláris hatásuk elsősorban Bortnyik Sándor figurális képein, a purizmus szelleme pedig a képarchitektúra műfajára is hatott. A purizmus igazi nagy mestere a képzőművészetben azonban Fernand Léger lett. Az ő monumentális kompozíciói is megjelentek a Kassák—Moholy-Nagy szerkesztette *Új művészek könyvé*ben, művei külső és belső arányainak azonban magyar követője nem akadt.

A gépek világa az emberi civilizáció új pozitív korszaka lehet — hirdette a puristák esztétikus, harmonikus lapja, a *L'Esprit Nouveau*. Ez ellen lázadt Bécsben, éppen a MA körében, egy politikusabb, a valóság ellentmondásait jobban figyelő balszárny. Barta Sándor az aknavetők szépségét dícsérte gúnyosan *Akasztott Ember* című lapjában, Uitz pedig 1923-ban az angol géprombolók politikai mozgalmának állított emléket. Műve mondanivalójának egyik aspektusa a purizmus és konstruktivizmus gépkultusza elleni tiltakozás volt.

Ugyanakkor Uitz Rodcsenko nyomán készített *Analízis* sorozata és a *General Ludd* sorozat vázlat rajzai éppenúgy nem állnak messze sem formáikban, sem elveikben a vizuális kultúra minden területén a logika, ökonómia és rend hirdetésének purista eszméitől, mint az aktivizmus szikárabb változatai.

A purista művész kiürítette a formák hagyományos és asszociatív tartalmainak jó részét, szinte kilúgozta a színek és formák valódi világának minden gazdagságát. A „semmihez nem hasonlító" képarchitektúra művésze, valamint a geometria rendszeréhez mint kiindulóponthoz ragaszkodó *Analízis* alkotója szintén vállalja ezt az aszketikus megoldást. „Kell az embernek a rend — hirdette 1922-ben a 2 × 2 című bécsi avantgarde lapban, a MA egyik társkiadványában megjelent, purista hatásokat tükröző cikkében a színpadtervező Medgyes László Párizsból — ... Az egyetlen igazolt lehetőség a jövendő fejlődésben az absztrakt, nem reprezentáns művészet; ebbe az irányba haladunk jelentős sebességgel." Párizsban a húszas évek elején azonban a művészet változásai sokkal szövevényesebb képet mutatnak, mint ez az egyirányú mozgásképlet. Az absztrakció elve a dekorativitás elvével cserélődik fel a legnépszerűbb stílustendenciának, az Art decónak a művészet és a divat több jelenségét érintő vonulatában. A logikai rend iránti igényt a logikán túli kapcsolatok feltételezésének igénye váltja fel a húszas évek elején kibontakozó új irodalmi és képzőművészeti irányzat, a szürrealizmus írásos dokumentumaiban és műveiben. Az egyén alkotótevékenységének korlátlan lehetőségeit keresik az aktivizmus párhuzamaiként felfogható társadalmi-művészeti és irodalmi lapok alkotói. A l'Action és a l'Élan tanulmányai, versei és expresszív pátoszú rajzai párhuzamosak a MA körének törekvéseivel. Ugyanakkor a MA a legtöbb verset a szürrealista költőktől közölte: Apollinaire után egymás után jelentek meg lapjain Jean Cocteau, Marcel Sauvage, Philippe Soupault, Francis Picabia és Tristan Tzara versei. A budapesti és a kolozsvári, aradi, pozsonyi művészek köreiben szintén erősen élt a művészet új szellemi teljesítményeinek és a párizsi központ jelentős alkotóinak tisztelete. Többen közülük hosszabb-rövidebb időre eljutnak Párizsba, sőt 1926-ban a MA kör a Société des Savants helyiségében külföldi irodalmi és művészeti estet is rendez. Az est meglepetése, hogy Párizsban mennyire ismerték a MÁ-t, olvasták, fordították magyar és német nyelvű cikkeit.

A fiatal Szovjet-Oroszországban már kezdettől aktívan működtek odakerült magyar művészek. Elég csak a VHUTEMASZ növendékeként, majd tanáraként dolgozó Tóth Viktorra vagy Gallasz Nándorra utalnunk, akik hadifogságból kerültek a Vörös Hadseregbe, majd művészeti hajlamaikat felfedezték és Moszkvában megfelelő oktatási intézményben tanulhattak. 1921-ben többen utaztak Bécsből a III. Internacionálé kongresszusára. Szilágyi Jolán, Ék Sándor politikus töltetű expresszionista grafikusként

érvényesítette további pályája során az ott kapott világszemléleti nevelést. A Moszkvában két művészeti előadást is tartott Kemény Alfréd művészetelméleti és kritikusi gyakorlatában Berlinben dolgozta fel az út tanulságait a húszas években, majd később ő is véglegesen a Szovjetunióba költözött. A leggazdagabb inspirációkat Uitz művészete kapta első látogatása idején a moszkvai művészeti életből. A régi Moszkva festői, építészeti emlékei, az orosz ikonművészet tiszta formai és színértékei, kötött ikonográfiájának abszolút rendszere nagy hatással volt Uitzra, de Kandinszkij, Malevics vásznainak emocionális és szimbolikus jelentései is hatottak rá. Tatlin kísérleteinek, nagy terveinek emléke sem hagyta el a harmincas években Máczát, 1934-ben talán ő írta az utolsó pozitív értékelést a Szovjetunióban a húszas évekbeli Tatlin-művekről. Ez az írása azonban már csak kéziratban maradt fenn, s a hetvenes évek elején Magyarországon jelent meg.

Mácza 1926-ban az 1924-ben rendezett német kiállítás példáját követve nagyszabású kiállításon mutatta be a „nyugati forradalmi művészetet", e körben Péri, Máttis Teutsch, Uitz, Bortnyik műveit, majd arra a feladatra vállalkozott, hogy könyvben tekintse át a „nyugat-európai" 20. századi irodalmi és művészeti irányzatok történetét. Ebben a magyar aktivizmusnak is helyet adott. Mácza és Uitz szovjetunióbeli alkotói pályája jellemzőnek, tipikusnak mondható. Kezdeti éveiktől szoros kapcsolatban álltak a Komintern irodáival, mivel ez adott a Szovjetunióban a különböző európai emigránsoknak szervezeti kereteket. Akkor kaptak helyet a művészet elméleti és gyakorlati oktatásában, amikor a húszas évek orosz avantgarde-ja autonómiáját őrző elvi viták miatt bizonyos fokig háttérbe került, s még nem érett meg a helyzet arra, hogy az eklektikus-akadémikus tradíció hagyományos képviselői teljes hegemóniát kapjanak.

Mácza írásaiban nyomon követhetjük a magyar aktivizmus köréből kinőtt kritikus-teoretikus nehéz küzdelmekkel teli útját a realizmus új értelmezéseinek korszakában. Mácza nem felejtette el a tízes évek forradalmi harcait és értékeit, a húszas évek funkciót kereső szovjet művészetének műfaji tagolódását. Értékeléseihez élményt és normákat az Uitz műtermében látott vázlatok és saját, féltve őrzött, évekig ágydeszkái között rejtett gyűjteménye adott. E gyűjtemény alkotásaiban teljes tisztasággal ragyogtak Máttis Teutsch János expresszionista tájképeinek színei, Bortnyik rézkarcainak, metszeteinek grafikai kvalitásai, az egyetlen Kassák-képarchitektúra mértani rendjének hite, Péri László 1922-ben Berlinben kiadott színes linóleummetszet-sorozatának dinamikus, repülő architektúrája, Uitz bécsi, párizsi képeinek sokszínű, dús faktúrája. Uitz felbecsülhetetlen érdeme, hogy magyar nyelvű újságban, az Egységben közreadta a konstruktivisták és a „realisták" 1920-ban kiadott manifesztumát, foglalkozott a szuprematizmus jelentőségével, fényképekben, metszetekben szemléltette az orosz művészet legjelentősebb irányzatait.

Budapesten az avantgarde a két világháború között a reakciós államforma és társadalmi-hatalmi viszonyok ellenére a húszas-harmincas évek fordulójáig létezett, szinte töretlen ívű fejlődésvonalat képviselve, megmaradva és gazdagodva mind a terror, mind a viszonylagos konszolidáció korszakában. Cezúrát úgyszólván csak az 1919-es év ősze, s 1920 eleje jelentett. Mind a munkásmozgalom legális és illegális csoportjai, mind a polgári ellenzék fontosnak érezte a művészet nyelvét és bizonyos műfajait, fel tudta használni társadalmi oppozícióinak formáiban. Sokszor csupán gesztusaival és extremitásaival tüntetett, voltak azonban szervezett reformista vagy utópikus forradalmár megmozdulásai is. Az állandó rendőri ellenőrzés és a polgári művészet köreiben létező belső öncenzúra ellenére mindig voltak vállalkozó művészek, akik folytatni próbálták a tízes évek eszméit és formáit. Mindamellett helyes történeti érzékkel a tízes évek művészeti mozgalmait éppen úgy múltnak tekintették, mint a 19. század vagy akár korábbi korok művészetét, bizonyos fokig éreztették izoláltságukat a külföldi művészeti irányzatokkal szemben is, s inkább a kiemelkedő alkotásokkal tudtak érzelmileg azonosulni, mint a húszas évekbeli nemzetközi irányzatok elméleteivel. Budapesten is fontos műfajt képviselt a művészeti-irodalmi lap mint gondolati és vizuális egység (pl. *Műbarát*, 1921—1922, szerk. Elek Artúr; *Ars Una*, 1924, szerk. Pogány Kálmán), bár kifejezetten avantgarde példáit csupán a húszas évek második felében hazatért aktivisták teremtették meg (*Dokumentum*, 1926—1927, szerk. Kassák Lajos; *Új Föld*, 1927—1928, szerk. Remenyik Zsigmond, Bortnyik Sándor és Tamás Aladár).

A húszas évekbeli irodalmi-művészeti lapok egyik legmerészebbjét, a Tett köréből indult, Raith Tivadar szerkesztette *Magyar Írás*t (1921—1927) reprodukciói az expresszionista-kubisztikus stílus

képviselőjévé tették, lapjain azonban polémiákkal kísérve helyet kapott a futurizmus, taktilizmus, szuprematizmus, konstruktivizmus, „realizmus" és a zenitizmus manifesztuma is, s fordításokban megjelent a szürrealista líra több fontos műve. A Magyar Írás közölt a Nyugatban megjelent, az emigrációban keletkezett dadaista-konstruktivista irányzatokat elítélő kritikákkal és hegeli alapokon a művészet halálát hirdető írásokkal szemben álló polemikus cikkeket Bor Pál, Kmetty János és Bortnyik Sándor tollából. Később a Nyugat is egyre több érdeklődéssel és liberalizmussal közli a viták szereplőinek ellentétes véleményeit, kritikákat és elemző tanulmányokat a húszas évek emigrációban élő művészeiről.

Az aktivizmus teoretikusai közül az emigrációban megváltozó avantgarde munkásságát erősen bírálta Hevesy Iván, aki több magyar teoretikushoz hasonlóan közös mértéket keresett a múlt és jelen társadalmi és művészeti jelenségeinek megítélésére, s a jövő művészete számára inkább a középkor közösségi művészetét ajánlotta példaképül.

A dada fintorai és destruktív eszközei, valamint a konstruktivisták világának megszerkesztett rendje helyett Hevesy és más baloldali művészeti teoretikusok eszménye inkább valami ideális közösségi és tömegkulturális célokat szolgáló művészet, amely milliókhoz szól az utcán, eksztatikus élményeket teremt, a tömeg számára új mítoszokat formál, s élvezőit rítus résztvevőivé avatja. A polgári művészet múltbeli műfajait mint „penészvirágokat" teljességében elvetette az 1922-ben Hevesy Iván és Palasovszky Ödön által kiadott *Manifesztum,* s helyette az utca műfajait ajánlotta: a plakátot, az újságot, a filmet, s az épületek monumentális dekorációit, valamint a tömegek számára örömakciókat jelentő ünnepeket. Ez a program egészében utópikus volt a húszas évek elején Magyarországon, egy-két részlete azonban mégis megvalósult. Szinte hihetetlennek érezzük a feljegyzett adatokat munkásotthonokban tartott előadások, szavalóestek több száz, sőt ezer főt is kitevő közönségéről, a Zeneakadémián rendezett avantgarde matinékról és estekről, s az anyagi nehézségek, betiltások ellenére száz alakban újraéledő avantgarde színpadi törekvésekről, amelyeket a manifesztumot kiadó Hevesy és Palasovszky, majd a mozgásművészeti iskolát fenntartó Madzsar Alice és Kassák hazatérése után az ő köre szervezett. A 48
„tettre lendítő aktivitás monumentális kórusai" az élet célját a közösségi akciókban látták, s a testedző egyleteket, színpadokat nagyobb szabású életformáló akciók előzményének vagy pótlékának tekintették. Az ember önfelszabadítása, a polgári életforma millió szennyétől való megtisztítása, majd a forradalmár fanatizmusának vállalása a manifesztumok követelménye (pl. Palasovszky *Az új stáció* című manifesztumáé), mindennek gyakorlati megvalósítása pedig a keleti jógához és a nyugati táncművészethez hasonlító koreográfiával történik.

A húszas évekbeli budapesti avantgarde költészet, színpadművészet és a hozzá fűződő egyéb vizuális ágak művelői nem utasították el annyira a nyugat-európai új irányzatokat, mint a kritikusok, csupán valami keleties misztikával töltötték meg. A dadaista költészet és dráma fő műveit 1924-től már bemutatták Budapesten, s a konstruktivizmusnak is akadtak tisztelői, még a fiatal akadémiai növendékek között is, a színpad- és mozgásművészet pedig 1930—1931 táján egyre erősebben az organikus világot tisztelő szürrealizmus hatása alá került.

Az aktivizmust a budapesti avantgarde körökben már lezárt mozgalomnak tekintették 1922-ben, s csak célkitűzésként ismerték el legfőbb programját, az esztétikus művészet helyett etikus művészet teremtését. Laziczius Gyula nagy terjedelmű aktivizmus-tanulmányában, amely a Magyar Írásban jelent meg, elismerte az aktivizmus formai jelentőségét mind az irodalomban, mind a képzőművészetben, majd megkísérelte összegezni legfőbb jellemzőit; ezek: a mozgás (társadalmi mozgás) kifejezése, az abszolút lényeg és a szuggesztív forma keresése. Mindennek a jelenlétét Laziczius a képarchitektúrának és képversnek a bécsi emigrációban levő MA-körben létrejött műfajában már nem tudja felfedezni, ezért a képarchitektúrát merő játéknak tartotta, amely „nem látja a jövőt".

A legprogresszívebb budapesti művészeti törekvések a húszas évek elején tudatosan elhatárolták magukat a bécsi aktivizmustól, s más utakat kerestek. Hevesy Iván véleménye a konstruktivizmusról, dadáról, képarchitektúráról Uitz Béla világképéhez volt közel, sok proletkult eleme mellett azonban a tradicionális és lokális művészet létjogosultságát is vallotta. Ennek többféle párhuzamos megnyilvánulása létezett a húszas években Magyarországon. A Magyar Írás modern szemléletű, több külföldi kapcsolattal rendelkező lap volt. Olvasói megismerhették Marinetti életgyorsító programjának

lendületét, a taktilista kiáltvány hangsúlyozottan hagyományellenes, s minden konvenció helyett inkább primér szenzuális élmények keresésére való felhívását, a dada Huelsenbeck által megfogalmazott kiáltványának szókimondó radikalizmusát, a szuprematizmus költői világképét s a konstruktivisták mérnökeszményeinek megnyilvánulásait — ám a teoretikusok valami mást vártak az új művészettől, teljesebb, kollektívebb formavilágot. Kmetty ezt a művészetet a tárgyak pontos megismerésével és a szemlélet tökéletesítésével véli megvalósítani, Hevesy a műfajok és témák szocializálásával, mások Bartók és Kodály példáját követve a népművészet vagy kollektív korok művészetének alapos tanulmányozásával.

A hazai avantgarde a húszas évek elején így a tízes évek irányzatainak, elsősorban az expresszionizmusnak és kubizmusnak a gondolati-formai elmélyítésével próbált kontinuitást teremteni, s erre kialakultak a fórumai és intézményei is.

A Szépművészeti Múzeum munkatársai ugyancsak dugdosták a tízes években s 1919-ben vásárolt kortárs rajzokat, képeket — mint ezt Berlinből Kállai keserűen megállapította —, de hozzá kell tenni, erre jó okuk volt, mert Pogány Kálmánt, a múzeum egyik legtehetségesebb fiatal művészettörténészét éppen e képek miatt, s a magángyűjtemények szocializálásáért bocsátották el állásából, s az inkriminált képeket is keresték a hivatalos szervek. Ezek azonban nem kerültek elő, sőt, amikor a terror enyhült, a hazai kuboexpresszionista törekvések képviselőitől ismét vásárolt a múzeum. Petrovics Elek pénzhez segítette a fiatal Derkovits Gyulát, Hoffmann Edith támogatta, amíg tudta a beteg Nemes-Lampérth Józsefet, s vásárolt munkáiból a múzeum számára. Az emigrációban élő, tízes évek végén a forradalmakban részt vett művészek munkái, köztük a legújabb irányzatok követői azonban nem kerülhettek múzeumi gyűjteménybe, s ekkor évtizedekre elvált egymástól a múzeumi gyűjtés és a művészeti fejlődés útja.

A kiállítóhelyiségek közül a legmodernebb a Fónagy Béla és Komor András által vezetett *Belvedere* volt. Ezen, akár a Der Sturm kiállításain, szerepelt Scheiber Hugó, Kádár Béla, képviselte magát Czóbel, Réth, Csáky, de kiállítási lehetőséget kapott Kmetty, Egry, Derkovits, Schönberger Armand, Szobotka Imre, Patkó Károly, Schönbauer Henrik is: ekkor valamennyien a kubo-expresszionizmus képviselői. Anyagi okok miatt a Belvedere gyorsan váltakozó kiállításai ellenére rövid idő leforgása alatt megszűnt, s így magyar Sturmmá vagy L'Esprit Nouveau-vá nem válhatott. Fontosabb fórum lett a húszas évek második felében avantgarde kiadványok és kisebb kiállítások befogadójaként a *Mentor* könyvesbolt, ahol a hazatért Kassáknak, Bortnyiknak is volt kiállítása. A képarchitektúra így 1926 után olajfestményben, kiadványban már látható volt Budapesten, s hatással is volt, elsősorban ősére, a plakátművészetre, a könyvtervezésre, sőt áttételesen a festészetre is.

A dadaista gesztusok pedig már hamarabb is jelen voltak — minden elutasítás ellenére. Elsősorban a költészetre és színpadművészetre hatottak; az 1925-ben létrejött *Zöld Szamár* színház tisztán dadaista vállalkozás volt, s igen sok dadaista elemet tartalmazott az expresszionizmus szenzitivitásával, organikus kiteljesedésével ötvözve, s átvételei mellett autonóm mivoltában is a szürrealizmus felé fejlődő Palasovszky Ödön sok színházi kísérlete: az *Új Föld*, a *Cikkcakk*-esték, a *Rendkívüli színpad*, majd a *Prizma* estéinek sorozata.

Maga az *Új Föld* című folyóirat (1927—1928, szerk. Remenyik Zsigmond, Tamás Aladár és Bortnyik Sándor) inkább funkcionalista szemléletű orgánum volt. Erős kapcsolatai voltak a Bauhaus tagjaival, cikket közöltek és eszmei háztervnek felfogott absztrakt kompozíciót Forbát Alfrédtől, figyelemmel kísérték a magyar Bauhaus-tagok munkásságát, s felmérték hazai lehetőségeiket. Ezt a még konkrétabb építési gyakorlat bemutatásával az 1928-ban indult *Tér és forma* című lap folytatta, enciklopedikus formában pedig Forgó Pál *Új építészet* című könyve teljesítette ki. Mindkettő reprodukciós anyagában pozitív hangsúlyokkal kapott helyet egy-egy Kassák-képarchitektúra és -tipográfiaterv, Bortnyik Sándor, Moholy-Nagy László, Breuer Marcel, Weininger Andor, Molnár Farkas és mások munkája.

Az utolsó húszas évekbeli, tartalmában és formájában egyaránt avantgarde szellemű, a maximális és minimális program arányait éreztető irodalmi és művészeti lap a Kassák Lajos és Nádass József szerkesztette *Dokumentum* volt, amely 1926—1927 fordulóján egy teljes évig sem maradhatott fenn. Képanyagában helyet kapott a nemzetközi konstruktivizmus, kiemelt szerepet írásban-képben a szovjet-orosz avantgarde, cikkeiben pedig tovább élt az aktivizmus teljes ember eszménye, kollektív

individuumba vetett hite. A Dokumentum figyelemmel kísérte távoli népek kollektivizálási kísérleteit, a városépítés konkrét és fantasztikus formáit, a szociális lét és a művészet összefüggéseit. Fontos dokumentum a korszak aktualitásai iránti érzékenységéről a lapban közölt Moholy-Nagy László-írás; *A jövő színháza a teljes színház,* valamint a „tárgyak képének visszaadására törekvő táblaképfestészet" fontosságának növekedésére utaló Kassák-cikk, amelyet Sterenbergnek a magyar művészetre nagy hatású *Halas csendélet*e illusztrált. A fényképezés és a film eszközeivel foglalkozó cikkek elősegítették a valóság látványarcával foglalkozó törekvések erősödését. A Dokumentumban természetesen Kassák-képarchitektúra is megjelent, Malevics, Liszickij, Tatlin és mások műveinek reprodukcióival együtt — s e reprodukciók hatása új generáció munkásságát indította el az avantgarde tartalékcsapatában. Vaszary és Csók posztimpresszionista, fauve szellemben nevelt növendékei a főiskolán Malevicset, Liszickijt tekintették követendő példának. Az 1928-ban rendezett műcsarnoki növendékkiállításon az „orosz bolsevizmus" művészetének hatása jelentkezett. A legradikálisabbak Hegedűs Béla, Trauner Sándor, Kepes György, Korniss Dezső és Vajda Lajos voltak. A főiskoláról különböző módokon kikerülnek ezek a fiatalok — a Dokumentum már korábban megszűnt —, de Kassák körében helyet kaptak közülük azok, akik nem utaztak külföldre. 1929—1930-ban Kepes György a Berlinben színpadtervezésben dolgozó és kísérleti célra mozgófényképét szerkesztő Moholy-Nagy László tanítványa és segítőtársa lett, majd Amerikában folytatta tevékenységét. Trauner, Korniss és Vajda pedig Kassák új lapjának, a *Munká*nak (1928—1938) a körébe került. A fiatalokat a KUT is befogadta, majd a KUT-ból kiváló radikálisok új lapjában, az *Új Szín*ben kaptak publikációs lehetőséget.

Kassák képarchitektúrái saját lapjain kívül megjelentek az Új Színben is, plakátterveit, montázsait közölte a *Magyar Grafika,* amely híven tükrözte az avantgarde késői törekvéseit. Itt olvashatunk az Iparművészeti Múzeumban 1930-ban rendezett reklámplakát-kiállításról, amely nemzetközi és magyar tendenciákat együtt szerepeltetett, s amelyen — mint a közölt fényképről kiderül — egymáshoz közel, egy teremben állított ki az aktivista konstruktivizmus három nagy egyénisége: Moholy-Nagy László, Kassák Lajos és Bortnyik Sándor.

Bortnyik Sándor 1929-ben reklámgrafikai iskolát nyitott *Műhely* címen, amelyet eredetileg nagyobb szabású intézménynek, Magyar Bauhausnak terveztek. Építészhallgatóik azonban nem voltak. (E műhely növendéke volt viszont a hatvanas évek nagy európai mestere, Vásárhelyi Győző — Victor Vasarely.) A Bauhaus átalakulása, Gropius, Moholy-Nagy távozása (1928), majd az intézmény felbomlása (1933) után vagy még előtte hazakerült építészek: Molnár Farkas (1926), Forbát Alfréd, Fischer József és mások Budapesten és Pécsett dolgoztak. Megkísérelték összehangolni az építészet és társadalom problémáit, korszerű munkáslakásokat terveztek, ezekből azonban csak kevés valósult meg, munkásságukat csupán a magánházépítésben, a villa műfajában folytathatták. A vörös kockaház is megépült, csupán kicsinyített (6 × 6 × 6 m-es) formában, s eredeti jelentése eltűnt, mivel sem a „világkuri", sem a zenitista balkáni forradalom, sem az emigrációs világállam, kelet-európai, Duna-völgyi vagy magyar államszövetség nem volt aktuális az 1920-as, 1930-as évek fordulóján. A társadalmi és szellemi forradalom eszménye csak a múlt vagy a távoli jövő távlataiban élhetett. A jövő művészete végtelen távolságba került, és a jelen egyre fenyegetőbb lett.

A művészettörténet és a történelem sajátos paradoxonja, hogy a húszas évek végére a Kommunisták Magyarországi Pártja és az egykor szomszédságában felnövő művészeti avantgarde mozgalmak teljesen elváltak egymástól. A KMP és az MSZMP soraiban igen erős avantgarde-ellenes hangulat uralkodott, ennek elméleti előzményei és párhuzamai már az avantgarde emigrációs köreiben is megtalálhatók. Az egykor a Nyolcak munkásságát támogató Lukács György a realizmus tradicionális koncepciójának elfogadásához közeledett. A harmincas évek elején a *Das Wort* című, Moszkvában kiadott emigráns politikai-művészeti lapban vita robban ki a német avantgarde és Lukács között, amelyben Lukács a német expresszionizmust és aktivizmust a fasizmust előkészítő mozgalmak közé sorolta. Hasonló türelmetlen álláspont jellemezte a magyar kommunista mozgalom fórumait a húszas-harmincas évek fordulóján a hazai tartalékaktivista törekvésekkel szemben. A Tamás Aladár által szerkesztett *100%* (1927—1928) című lapban a Kassák-kört szintén igazságtalanul a szociálfasizmus kategóriájába sorolták. Álláspontjuk nem volt következetes, mert a dadaista hatásokat közvetítő Bortnyik—Palasovszky-kört viszont elfogadták, sőt Palasovszky egyik színpada éppen a 100% művészestjein valósult meg. Baloldali

expresszionista drámákat — mint pl. Ernst Toller *Géprombolók* című művét (Uitz metszeteivel a plakáton) —, verseket mutattak be ezeken a rendezvényeken, melyeket rendőri beavatkozások szüntettek meg.

A politikus avantgarde hagyományai szervesen beépültek a harmincas években kibontakozó hazai szocialista művészetbe, a formaépítő avantgarde pedig színpadi kulisszák és vonalas klisék műfajába szorult. Az emigráció legaktívabb képviselői Nyugat-Európa, majd Amerika felé vették útjukat, hogy folytassák pedagógiai tevékenységüket, kísérleteiket. Az itthoni avantgarde viszont tovább művelte és mesteri fokra emelte a közösségi kabaré műfaját. A színpadi produkciók ma már csak fényképeken és emlékezésekben nyomon követhető műfajában filozófiai gondolatok, irodalmi felfedezések és vizuális művészeti értékek forrtak egybe. A képzőművészet nem kevésbé nehezen felkutatható, sokszor csak reprodukciókban létező alkotásai, sokszor törékeny és romlékony anyaguk ellenére, igen komoly, „világformáló" kísérletek, konstrukciómodellek voltak, amelyeket ezért feltétlenül a korszak szellemi kincsei közé kell sorolnunk.

KASSÁK LAJOS

Kassák (1887—1967) Érsekújvárott született, s a század első évtizedében költözött Budapestre. A Renaissance című folyóiratban és más lapokban jelentek meg első versei. A szonett szigorúan kötött formájától a szabadvers Walt Whitman és Apollinaire költészetéből megismert változatáig három-négy év alatt jutott el.

1915-ben A Tett címmel háborúellenes, anarchista szellemű politikai, irodalmi és művészeti lapot adott ki, amelyet a hatóságok betiltottak. 1916 novemberétől szerkesztette a MA című képzőművészeti és irodalmi lapot, amelynek helyiségeiben 1916—1919 között kilenc kiállítást szervezett. E kiállítások résztvevőiből alakult az aktivista képzőművészek csoportja. A MA-kör aktivista írói, költői és művészei fontos szerepet játszottak a Tanácsköztársaság szellemi életében is, bár műveik irodalmi és művészeti stílusjegyei vitákat váltottak ki. A viták fő kérdése az volt, hogy mennyiben tartozik a MA művészete a munkásosztályhoz, mennyiben közérthetők kifejezőeszközei.

Kassák a Tanácsköztársaság bukása után Bécsbe emigrált, ahol csoportja több tagjával s újonnan verbuválódott munkatársakkal együtt 1920. május 1-én újra megindította a MÁ-t. 1920—1921-től a lapban és a MA kiadványaiban, valamint Bécsben, Berlinben és más városokban rendezett kiállításokon maga is képzőművészként jelent meg, miközben költészete és prózája is új, kiteljesedő korszakába lépett.

Mint egész életműve felmérésekor kiderült, már a tízes évek közepétől rajzolt, átmeneti munkanélkülisége idején pedig, akár egy „vasárnapi festő", festegetett. A MA szerkesztése, az illusztrációk elhelyezésével kapcsolatos nyomdai tervezői munka szintén közelebb vitte a képzőművészethez. Kritikusi, szervezői munkája pedig szigorú válogatáshoz szoktatta — az új irányzatok feltétlen előnyben részesítésével. Már a MA 1916—1919 közötti számaiban érezzük, hogy a szöveges és képes részek viszonya a lap minden oldalán igen gondosan mérlegelt, a közölt reprodukciók nem illusztrálják a cikkeket, verseket, de szellemükben és formájukban nem állnak távol tőlük. Nem véletlen, hogy Kassák egyik első grafikai kompozícióját, mely már a bécsi MA 1921-es évfolyamában jelent meg, rajzköltészetnek nevezte. A húszas években a két művészeti ág összefüggéseit új eszközökkel kutatta. A MA korábbi számainak vizuális képét leginkább Máttis Teutsch János és Bortnyik grafikái határozták meg. Kassák nem vette át sem Máttis Teutsch tájképelemekből redukált ornamentikáját, sem Bortnyik kuboexpresszionista térábrázolásait, hanem egyszerű, additív módszerrel mértani elemeket és betűket, szavakat helyezett egymás mellé. Akár Marinetti néhány évvel korábban készült *Elszabadult szavak* című kompozícióin, az ő rajzkölteményén is megváltoznak az írott részek elhelyezésének megszokott módjai: a vízszintes írást diagonálisan haladó szavak, mondattöredékek váltják fel. Egy-egy későbbi kompozícióján több irányban rendezett írásrészletek is láthatók, a szavak időnként félkörívbe vagy függőlegesen rendeződnek, vagy teljesen szétszóródnak a papír síkján. A rajzolt betűket igen hamar felváltják művein a nyomdai munkákban járatos szerkesztő számára könnyen felhasználható tipografált, kivágott betűk, majd a szokásostól eltérő, meghökkentő tipográfiával készült, de már nyomdában szedett sorok.

A folyamat könnyedén, szinte játékosan zajlik. A betűk, szavak között ábrák is feltűnnek: kör, hullámvonal, síkidom, legtöbbször pirosra vagy feketére festve, a „mozgás = változás, változtatás" hangulatát keltő nyitott rendszereket alkotva. Az *Asszonyomnak* című, 1921-ben kiadott Kassák-verseskötetet vagy Barta Sándor *Tisztelt hullaház* című könyvét még ilyen nyitott, mozgalmas szerkezetű grafikák illusztrálták. A *Világanyám* című kötetben feltűntek az első valódi képversek: a mértani rendben megjelenő kompozíció áradó lírai leírásokat fog szigorúbb, zártabb rendszerbe. A képversek mellett azoktól bizonyos fokig független grafikai kompozíciók is láthatók a könyvben, ábrázoló és jelalkotó részletekből formálva. Az elméleti tisztázás után azonban az illusztratív részletek teljesen eltűntek, s csak a kivágott fényképekből készült kollázsokon térhettek később vissza a látvány részletei Kassák képzőművészetébe. Az 1922-ben kiadott, zöld borítóval megjelent *MA-album* címlapján viszont már vizuálisan teljesen elvont világot jelenített meg a borító sötétzöldje, a példányonként ráragasztott sárga téglalap és a MA két betűje. Az albumban grafikai sorozat formájában találhatók meg az első képarchitektúrák, mint a *Képarchitektúra-manifesztum* illusztrációi. 48, 49, 11

A MA VI. évfolyamában, 1921 tavaszán megjelent, már említett, rajzköltészetnek nevezett mű több szempontból heterogén alkotás. Német és magyar szavak betűzhetők ki rajta, perspektivikus rövidüléssel és síkok, vonalak aperspektivikus elrendezésével kísérletezik még az alkotó. Egy szíjáttétel belsejébe rajzolva csúfondáros szöveg olvasható: „De mit szólnak ehhez a családfenntartók és a szőke asszonyságok?" Ez a mondat megvilágítja a mű készülésének okát, amely a dada gesztusaihoz hasonlít. A mű azonban több konfliktust is sejtet. Milyen nyelven szólaljon meg a művész? Idegen közegben szüksége lenne valamilyen nemzetközi képnyelvre, ha anyanyelve mellett a másik ország nyelvéből csak szavakat képes megragadni. De milyen legyen ez a képi nyelv? Néhány látványrészlet egy színpadra emlékeztető térben vagy egymás mellé sorakoztatott absztrakt formák váljanak jelekké? Hangjegyekhez vagy írásjelekhez hasonlítson-e inkább a képi jel?

Kassák költőként gyorsan döntött anyanyelve mellett, képzőművészként pedig a húszas évek geometrikus képi jeleivel való közlésformát választotta. Képverseiben — mint egyéniségéhez külön illő műfajban — a két nyelv szintézisét alkotta meg. A képversek kivétel nélkül magyar nyelven íródtak. Mértani rendjük, tipográfiájuk szuggesztivitása azonban a szöveg tartalmától függetlenül is felfogható, a vers szövege viszont a tipográfiai rend viszonylagos megtartásával más nyelvre lefordítható. Kassák legfontosabb képverse, az *Este a fák alatt* (1922) így már több nyelven megjelenhetett.

A MA VI. évfolyama 5. számának címlapján látható Kassák-kompozíció már nem is a költőt, hanem a geometrikus absztrakció egyik lakonikus, puritán képviselőjét sejteti. Ez a kép nem a tájfestészetből redukált absztrakció, nem is a kubisztikus téralkotás legelvontabb formája, hanem a síkra építkezés elemeiből alkotott jelcsoport, amely már feltételezi a kommunikatív funkció lehetőségét. A képarchitektúra szót Kassák először versben írta le, majd Bortnyik 1921-es albuma bevezetőjében extatikus hevületű prózai szövegben ismételte meg. Az albumban geometrikus és betűelemekből formált, az ő egykorú kísérleteivel párhuzamosan készült színes sablonnyomatok jelentek meg. Bortnyik — aki sokkal kevésbé érezte revelációnak ezt a mértani és betűelemekkel folytatott vidám játékot — az album készítése közben megtanította Kassákot a különböző festői technikákra, a kollázskészítés módszereire, a különböző kötőanyagokkal kevert festékek felrakására.

Kassák számára ez a játék 1921—1922-ben az abszolútum fokára emelkedett. A szuprematizmus először reprodukcióban, majd a berlini orosz kiállításon szemtől szemben megismert irányzatában már megtalálhatta ennek a felfogásnak az előzményét. Így a *Képarchitektúra-manifesztum* különböző kiadásaiban szereplő mértani ábrák nem véletlenül emlékeztetnek a szuprematista képek síkján található, a repülés érzetét keltő téglalapokra, négyzetekre. Később a képarchitektúra érettebb változatai egyre inkább földön álló építészeti tereket és tömegeket idéznek, s ekkor Kassák már térkonstrukcióknak nevezi őket. A harmadik fokozatot — amelynek példáit sajnos csupán a berlini Der Sturm helyiségeiben rendezett 1922-es Kassák-kiállítás katalógusának reprodukcióiból ismerjük — a végtelen térben úszó testekként érzékelhető dinamikus konstrukciók adják, amelyeknek távoli rokonai El Liszickij prounnak nevezett, térbeli testeket ábrázoló festményei és grafikái.

A *Képarchitektúra-manifesztum* e felfedezés mindegyik fokozatához megértési kulcsot ad, bár egy-egy ponton ellentmondásosabb, mint Kassák festészete és grafikája.

A szabad versként áradó szöveg fontos része az a megállapítás, hogy a művész nem a világ képét, hanem a „világ lényegét" kell hogy ábrázolja. Ez az ábrázolás nem emlékeztethet semmire — hirdeti a káprombolók régi ábrázolásellenességét akaratlanul is követő Kassák —, és semmit elő nem adhat, még egy pszichikai folyamatot sem. Kassák elveti Kandinszkij absztrakcióját, „mivel mesél és érzeteket fest". Ehelyett az abszolút képet, a képarchitektúrát ajánlja, „ami átformál bennünket és mi is képessé válunk környezetünk átformálására". Kassák elméletében a világ nem az adott, természeti környezet, hanem egy abszolút civilizáció, amelynek alapja az ember által teremtett architektúra és minden vívmány, amelyet az emberi társadalom létrehozott. Akik képarchitektúrát alkotnak, többé nem „kiszolgálni", hanem „saját képükre átformálni akarják a világot".

A manifesztum formai és technikai kritériumokat nem ad a képarchitektúrához. Csupán azt szögezi le, hogy a kép ne hasonlítson semmire, ne ábrázoljon, ne fejezzen ki érzelmeket, ne írjon le eseményt, ne legyen dekoráció, hanem legyen olyan, mint az építészet: önmagával azonos.

A költő-festő eszménye tehát az építészet, melynek konstruktív formáját fogadja el csupán, s mivel a téralkotás változatainak elvi és gyakorlati kérdéseivel nem foglalkozik, ez könnyen válhat számára az egyszerűség, biztonság és igazság hármas egységének szimbólumává.

Kassák képarchitektúráin szuggesztíven fejeződik ki az egyenes vonal, a szabályos mértani idom vagy test, a mérhető arány tisztelete. Művein minden színfelület önmagával azonosan elkülönül a többitől, és az egyszerű és színes egységek biztonságosan összeszerelt építményeket alkotnak. A képarchitektúra — a manifesztum szerint — „magát a szimbólumot" akarja a néző elé tárni, a jelet, amely soha nem a természetre, hanem az ember alkotta világra utal, házakra, városokra, új életformára, egy tiszta kapcsolatokra és egyensúlyokra alapozott új világ kezdetére. A képarchitektúra formai kritériumai azonosak tartalmi közlendőivel: síkból térbe építkezést hirdet eszmei tervek, mértékek, arányok, viszonylatok, vizuálisan felmutatott megvalósítási lehetőségének szintjén. A kassáki képarchitektúra története a plakát, a jelvény, az áruvédjegy, a művészi emblémák történetéhez tartozik. Jelentésének tágabb és szűkebb köre egyaránt felmérhető: a tágabb kör egy tudatosan konstruált jövőre, a szűkebb egy egyértelműen megszervezett nemzetközi művészeti kommunikációra utal.

5 1922 után a kassáki képarchitektúra jelvényként jelenik meg a Der Sturm, a Zenit, a Contimporanul címlapján, s mindig ismertetés is kíséri a bécsi MA köréről, kiállításairól, kiadói tevékenységéről.

A modern művészet funkcióit kutató fórumokon, a De Stijl, a L'Esprit Nouveau lapjain megjelenő képarchitektúrák tágabb és önállóbb szerepkörben jutnak szóhoz. A De Stijl 1922 júliusi füzetében Kassák egyik legérettebb, letisztult formavilágú képarchitektúrája szerepel, amelynek három elemből (pont, vonal, háromszög) álló kompozíciója kitűnően illik a lap minimális formakészletű reprodukciói közé. Itt már nincs szükség magyarázkodásra, geometriai alapformákból és színekből komponált tömör nyelvén mozgások és pillanatnyi egyensúlyi állapotok érzékeltetésére alkalmas a mű. Kassák műveiből ugyanakkor teljesen hiányzik a Mondrianra vagy Malevicsre jellemző transzcendencia képzete. Minden alkotása a tárgyak immanens létének világát hirdeti, akár háromszöget, akár kivágott újságfotót vagy fehér lapon szétszórt betűket „ábrázol". Az ideák világának elsődlegességét Kassák soha nem vallja — ellentétben a korszak sok absztrakt művészével —, minden alkotása tárgyi objektivitás, konkrét valóság. Ez az oka Kassák vonzalmának a kollázs iránt. Kollázsaihoz mindent felhasznál: szövegrészletet, fotót,
197 egyszerű befestett papírszeletet. Mondanivalója sohasem szándékoltan kusza. Kollázsai nem összetépett papírokból készülnek, mint Schwitters Merz-képei, hanem gondosan kivágott papírcsíkokból, s az összeállítás elve azonos a képépítés elvével; a kollázsok is vízszintesek-függőlegesek, diagonálisok és körvonalak mentén rendeződnek. A rendszerben egy-két elem mindig kiemelt helyzetbe kerül, s minden részlet elsősorban önmagát adja. Kassák kerüli a bonyolult szerkezeteket, a bőbeszédűséget, a
286, 483 többértelműséget. Kollázsai és képarchitektúrái ünnepélyesek, játékosak, de sohasem groteszkek. Ilyen a
99 húszas évek elején készült, az idő kérdését szemléltető *Óra-kollázs*a, ilyenek állatkollázsai, amelyekben játékos, nosztalgikus formában visszatér a természet világa, s végül ilyen a fényképből, kivágott reprodukciókból és betűkből ragasztott *Önarckép-kollázs*a, amelynek világát még évtizedek múlva is alakította, gazdagította.

Kassák a művész szerepét a konstruktőr, az organizátor, a mesterséges világot teremtő színpadi rendező szerepével azonosítja, s az általa teremtett környezetet tisztábbnak, áttekinthetőbbnek,

kiegyensúlyozottabbnak látja, mint a nyomasztónak és zavarosnak talált természeti és társadalmi valóságot. Húszas évekbeli képzőművészeti munkássága a világalakítás pozitív szándékait és tetteit reprezentálja. A fáradtság, a kétkedés, a kiábrándulás hangjait költészetében, novelláiban követhetjük nyomon, képzőművészetében azonban nincs jelen a korszak válsághangulata, művészete sokkal inkább szilárd bizakodás abban, hogy ez a válság átmeneti, s a jövő új egyensúlyt teremt majd az emberiség számára, amelyet a képarchitektúrák, kollázsok már megelőlegeztek. „Fékevesztett indulatok mai káosza felett egyszerű tiszta tér- és formaviszonylatok tartják az időt" — olvassuk Kállai Ernő Mátyás Péter álnéven megjelent cikkében, a MÁ-ban. Ez az első értő interpretáció a kassáki képarchitektúráról.

Kassáknak kevés sikere volt képzőművészeti munkásságával. Kevesen értették meg, hogy művészetszervező munkája, lapkiadói, könyvkiadói tevékenysége, a világ megváltoztatására törekvő világszemlélete esszenciális, tömör formában képzőművészeti alkotásaiban mint sajátos jelrendszerben válik láthatóvá. Az egykorú képzőművészeti kritika nagy része tévedésnek, menekülésnek minősíti a képarchitektúrát. „Sebezhetetlen menekülés" — írta költői, de szigorú kritikájában Fábry Zoltán. „Kassák megtalálta a kaosz idején a kristályhideg cellába zárt fegyelem életét. . ." — „Valaki lemaradt, hogy világosan lásson: kis telket valahol, mesterlegény, ki segítsen, építeni tanítson. Valaki lemaradt, biztos helyet kijelöljön, hogy így világgá tágíthassa a kis telket: önmaga megtalált erejét." — „Kassák esetében: konstrukció, mint a százszázalékos realitás előfeltétele és kelléke. Ökonómiára és pontosságra törő akarat. Valamit azonban nem szabad elfelejteni. A konstruktivizmus külső tárgyilagosság. Realitás, mint anyag, de nem életrealitás. Organizált egység, de nem hús-vér-életegység."

Fábry a szlovákiai emigrációból, Hevesy Iván Budapestről egyaránt az aktivizmus első korszakának „ájult és felgyúlt lobogását" kérték számon Kassáktól a képarchitektúrát látva. Pozitív interpretációval a magyar kritikusok közül egyedül Kállai Ernő állt Kassák mellé, elfogadva a képarchitektúrák határkő és jel funkcióit, megértve és a konstruktivizmus távlatai közé illesztve jövő felé mutató, kitágítható jelentésvilágukat.

A képarchitektúrák mint könyvcímlapok, illusztrációk, s mint könyvek és képek, festmények és szoborkonstrukciók végigkísérik Kassák alkotói útját a húszas években. Összefoglaló műként kínálkozik a *Tisztaság könyve* című albuma, amely már Budapesten, a hazatérés évében jelent meg (1926). A 198
Tisztaság könyve minden millimétere vizuálisan tervezett. A betűtípus éppen annyira fontos benne, mint a reprodukció vagy mint a szövegeket elválasztó vagy kiemelő fekete vonalak. A *Tisztaság könyve* szövegében (versek, manifesztumok, köztük *A ló meghal* című életrajzi költemény új kiadása) és tipográfiai rendjében meghaladja az összes bécsi kiadványt, sőt Kassák Lajos és Moholy-Nagy László 1922-ben kiadott közös művét is, az *Új művészek könyvét*, amelynek tipográfiája hagyományos. A *Tisztaság könyve* megjelenése után Kassáknak legalábbis a Bauhaus tipográfiai műhelyében lett volna a helye. Ő azonban más útat választott. 1926-ban visszatért Magyarországra, újabb folyóiratokat adott ki, írt, plakátokat, könyveket tervezett, vitatkozott és politizált. Útja szélesebb volt, mint a steril képzőművészeté, de 1921-től e széles úthoz a képzőművészet is hozzátartozott. Megértette a 20. századi művészet fejlődésének szélső értékeit, biztonságosan és a konstruktivizmus nagyjainak fegyelmével épített képeket, de szoborfaragással és épülettervezéssel is foglalkozott, kompozícióival új téri és formarendet sugallt a legkonvencionálisabb hagyományokat éppen konzerválni igyekvő magyar képzőművészet számára. A plakát és a festészet konkrét összefüggéseit ismerő művész a kereskedelmi reklámgrafikában került az élvonalba, pedig ott éppen olyan jelentős művészek találhatók ekkor, mint a Nyolcak egykori vezéralakja, Berény Róbert, valamint Kassák saját csoportjának egykori tagja, Bortnyik. Kassák azonban az alkalmazott művészetek nyelvén is az önálló költő szavával szólt. Könyvcímlapjai, újsággrafikákként megjelenő fotómontázsai (Gró Lajos *Az orosz filmművészet* című 483
könyvének címlapja, 1931; *Emigránsok* című montázsa, 1929; az *Egy ember élete* címlapja, 1930) a korszak ellentmondásos, gazdag világának legszélsőbb végleteit, történelmi atmoszféráját kifejező monumentális alkotások, amelyek eszközeikben és tartalmukban egyaránt például szolgálhattak a következő nemzedék számára is.

Az utolsó képarchitektúrák 1928—1930 körül készültek — sötétbarna, szürke-ezüst színeik, 286
vízszintes-függőleges formáik már csak távolról emlékeztetnek a húszas évek elejének piros-kék-barna-arany, sőt olykor sárga, lila, de legtöbbször fekete-piros-fehér képarchitektúráinak kis méreteik ellenére

is érezhető biztonságos és felszabadult monumentalitására. Az utolsó képarchitektúrák komorak és gyászosak; maga Kassák sem vette talán észre, hogy ez az elutasított műfaj legjobb plakátterveiben és montázsaiban mégis továbbélt: egy vörös körben, téglalapban, egy-egy fényképet kiemelő egyszínű háttéri formában.

842 Kassák a harmincas években kevesebbet foglalkozott képzőművészettel, elméleti írásaiban inkább a szó és a fénykép verizmusa mellett tett hitet. A rajzolást nem hagyta el, egy ideig naturális formákat utánzó rajzokat készített. A Munka körének ifjú tagjait is a fotó és a naturális rajz felé irányította. Kritikusként azonban a magyar képzőművészet tág területeit tekintette át.

Az ötvenes években a naturális formavilágot folytatta rajzok és festmények (tájak, csendéletek, önarcképek, figurális kompozíciók) sorával. Munkássága utolsó évtizedében megváltozott arányokban, festéstechnikával, de rokon elvektől vezetve ismét absztrakt festővé is vált költői, irodalmi munkássága mellett. A húszas évek problematikája iránt megnyilvánuló érdeklődés lehetővé tette, hogy művei — előbb külföldön, majd Magyarországon — ismét kiállításra kerüljenek. A képarchitektúra-albumok reprodukciós kiadásokat értek meg, s az első kiadványok nyomán az elfelejtett Kassák Lajos ismét helyet kapott a század művészetének úttörői között. Képzőművészeti munkásságának kiemelkedő értékeiként szemléljük ma már kisméretű, 1922—1923-ban keletkezett, akvarellel festett vagy színes papírból kivágott képarchitektúráit és mozgalmas betű- és képkollázsait. Képversei pedig a képzőművészet és irodalom határterületét gazdagítják.

UITZ BÉLA

Uitz Béla (1887—1972) Mehalán, Temesvár mellett született parasztcsalád gyermekeként. Művészeti tanulmányait az Iparművészeti Iskolában (Feichtinger J. Györgynél), majd a Képzőművészeti Főiskolán (Balló Ede, Ferenczy Károly és Olgyai Viktor osztályában) végezte. 1912—1913-ban az epreskerti szabadiskolába járt esti aktrajzra, Nemes Lampérth József és Kmetty János társaságában. Szellemi formálódásában nagy szerepet játszottak a Szépművészeti Múzeum gyűjteményei és könyvtára, a Művészház kiállításai s a Kassák Lajossal való megismerkedés. 1914-ben állított ki először a Nemzeti Szalonban az Ifjú Művészek Egyesületének tárlatán. Lyka Károly és Elek Artúr kritikái, Nemes Marcell és a Szépművészeti Múzeum vásárlásai jelezték az erkölcsi és anyagi elismerést. 1914-ben olaszországi tanulmányútján Michelangelo és Greco hatott rá. Korai fő műve, az 1915-ös *Mosónő* az impresszionisztikus faktúra megkeményítésével technika- és stílusváltást készített elő. 1915—1916-ban A Tett közölte rajzait és írásait, 1916-ban grafikáival aranyérmet nyert a San Franciscó-i világkiállításon, a nyarat a kecskeméti művésztelepen töltötte. A klasszikusok után Cézanne inspirálta, s Nemes Lampérth nyomán kialakuló tusrajz stílusa egyre jobban befogadta a kortárs művészeti hatásokat is. A Tett helyébe lépő MA munkatársa volt, különféle kiállításokon mutatta be képi funkciójú és léptékű tusrajzait. Az 1918—1919-es forradalmi hullám radikalizálta, a Tanácsköztársaság idején agitációs, szervező és pedagógiai munkát végzett. A rendőri zaklatások elől 1920 januárjában Bécsbe menekült.

Az egzisztenciális fenyegetettséget emigrációs számkivetettség váltotta fel, a megélhetés biztosításának hétköznapi gondjai. Bécs ugyan a magyarok többsége számára csak átmeneti tartózkodási hely volt, Uitz azonban a márciusban érkező Kassákékkal együtt néhány évre letelepedett a városban. 1920 májusában már újra kiadták a MÁ-t, amelynek megjelentetésében — Kassák mellett és Barta Sándor társaságában — helyettes szerkesztőként játszott szerepet. Az ideiglenes szállásokat Bécs külvárosában, Hietzingben bérelt műterem váltotta fel. A várossal, a múzeumokkal és műemlékekkel való ismerkedés átadta helyét a rendszeres munkának, többek közt az agitációs és pénzkereső célzattal újraindított sokszorosított grafikák készítésének (*Karl Liebknecht-* és *Korvin Ottó-emléklap,* illetve a *Versuche* című nyolclapos cinkkarc album).

1920 októberében Uitz 51 művét állította ki a Freie Bewegung helyiségében, kivitt és Bécsben készült alkotásokat. Kritikusai művészetének két különböző vonulatára figyeltek fel. Kassák a forradalmi ember érzéseinek esztétikai és művészettörténeti keretben való illusztrálásáról, illetve magának a forradalmi erőnek közvetlen színbe és formába lobbanásáról írt. Dienes László régebbi analízisek

eredményeit sűrítő kompozíciókról és ezeken túllépő újabb analízisekről tett említést. Leegyszerűsítés lenne ezt a két törekvést pusztán időbeli egymásutániságként értelmezni. A budapesti és bécsi korszak merev szétválasztásának ellene mond például a figurativitás határainak már 1918—1919-ben megfigyelhető feszegetése az absztrakt tájkompozíciókban. Tény viszont, hogy akkor a forradalmi korszak atmoszférája Uitz szerkezetes és expresszív elemeket egyaránt magába olvasztó figurális stílusát tette dominánssá. A nagyméretű tusrajzok eszmei és stiláris problematikája a Munka Háza számára elgondolt freskótervekben kulminált, s az 1919-ben befejezetlenül maradt *Emberiség* révén már a korai 1
bécsi korszakba vezet át.

A *Halászokban* Uitz Kernstok *Vízparti lovasai*nak eszményített emberképét a dolgozó ember alakjával váltotta fel, figurái azonban semmivel sem lettek konkrétabbak. Ez az alapproblémája az *Építők*nek és az *Emberiség*nek is. A helyzeten az sem változtat, hogy a művész mélyen átérzi kompozíciói fiktív tartalmát. A kifejezni kívánt eszme szubjektivitása szubjektivitás marad, annak jellegzetes megnyilvánulásaival: spekulatív konstrukcióval és intenzív színvilággal. Nyitott kérdés, hogy ez az elvontság és sémaszerűség miből fakadt valójában: a MA körének stíluseszményéből, avagy inkább a történelmi szituációból, amely nem tette lehetővé az utópiák birodalmából igazán ki nem lépő eszmények érzékivé tételét. Nem tudhatjuk azt sem, mivé lettek volna ezek a tervek, ha valóban falra kerülnek.

Az *Emberiség*et csak fényképről, leírásokból és kisméretű változatából ismerjük. Az előbbi kettőnél nagyobb igényű kompozíció, amint az a MÁ-val való szakítás miatt az Egységben publikált szerzői kommentárból is kiderül, teljes mértékig a Kassák-kör ideológiáját képviseli. Az új embert állítja középpontba, egy, a szeretet és tett kettősségében elképzelt fikciót, amelynek analóg jelenségei Kassák, Mácza és mások írásaiban találhatók meg. A műben a meghaladottnak vélt múltból az elképzelt jövőbe ívelő fejlődésséma epizódokra bontva jeleníti meg az emberiség sorsát. Az egyes részeket klasszikus és kortárs előzményeket (Michelangelo: *Utolsó ítélet*, Galimberti Sándor: *Amszterdam*) egyaránt idéző koncentrikus kompozíció és erőteljes színdinamikai tagolás fogja össze. Ez utóbbi jelentőségét Uitz kommentárja mellett a kortárs megemlékezések tanúsítják (Komlós Aladár).

A budapesti és bécsi korszak közti kapcsolatot más művek is képviselik. A *Versuche*-sorozatban egymás mellett jelentek meg a kellemesség szférájába tartozó, a polgári szépérzék kielégítésére hivatott mozzanatok és a bukott forradalom pszichikai tünetei: a pátosszal teli fáradtság és összeroskadtság. A tudatos szerkesztés, példát adva a hazai követőknek (Aba-Novák Vilmos, Szőnyi István), az újklasszicizmus mezébe öltözött, s egyaránt villantott fel kiérlelt és hevenyészett megoldásokat. A bukás fölötti meditáció komor, apokaliptikus hangulata a Bécs környéki tájakat ábrázoló rézkarcokra is kisugárzott, fojtott lírával töltötte meg a rendkívül érzékletes kompozíciókat.

A tusrajzokban az 1918—1919-es művek formavilága élt tovább. A lényegretörő, rögtönzésszerű rajzstílus automatizálódott, gyakran sémaszerűség, kiürülés, az ábrázolt téma iránti közömbösség jeleit mutatta. Budapesten a tuskompozíciók méreteikkel és felfogásukkal képi funkciót töltöttek be, most — egy-két igényesebb, többalakos jelenettől eltekintve — leszálltak erről a piedesztálról. Az emelkedett, feszültségteli, jelentékeny hangot hézköznapiság, műhely-jelleg váltotta fel.

Uitz egyre kevésbé tűrte a figurális ábrázolás kötelékeit, a megharcolt eredményekbe való belemerevedés elől egy szabadabb, absztraktabb stílusban keresett menedéket. Absztrakciója a tárgyi világtól való fokozatos elszakadás útját járta, s mindig megőrzött — bármilyen mértékű legyen is az eltávolodás — bizonyos vizuális támpontokat. Iskolás jellegű kubisztikus megoldásokkal is próbálkozott, de igazában abban a lendületesebb, expresszívebb felfogásban talált magára, amely tájábrázolásait jellemzi *(Ausztriai táj, Absztrakt táj)*. A sugarasan szétágazó, ritmikus formakötegek végső soron a futurista dinamizmus leszármazottjai, s annak analóg jelenségeivel, Larionov rayonizmusával, Marc zaklatott diagonálisaival mutatnak párhuzamot.

Bécs a háború alatti és az ellenforradalmi Magyarországhoz képest a külföldi művészet megismerésének összehasonlíthatatlanul nagyobb lehetőségét kínálta. Ezt használta ki a MA, amikor a tapasztalatszerzést, a kontaktusteremtést, az avantgarde művészet nagy európai áramába való bekapcsolódást egyik fő törekvésévé tette. A Kassák-kör tagjai elsők között figyeltek fel az új orosz művészetre. 1920 novemberében megrendezték a MA orosz estélyét, amelyen a TASZSZ bécsi tudósítója, Konsztantyin Umanszkij mutatta be a legfontosabb törekvéseket. Uitz, aki a MÁ-ban közölt

beszámolójában nagy jelentőséget tulajdonított a Szovjetunióban folyó művészeti küzdelemnek, élt a KMP által felkínált lehetőséggel, s 1921-ben a Komintern III. kongresszusának alkalmából egy félévre Moszkvába utazott.

Már az odaút is, ami Berlinen keresztül vezetett, fontos tapasztalatokat hozott: a Der Sturm rendezvényeit, Herwarth Walden ismeretségét, kávéházi vitákat és múzeumi látnivalókat. Uitz Pétervárott is töltött néhány napot, ahol Tatlinnal találkozhatott. Moszkvában — szovjet kutatók feltételezései szerint — még láthatta a III. Internacionálé emlékművének modelljét. Emellett a kongresszus tiszteletére szervezett művészeti rendezvények — az avantgardista művészek kiállítása, Majakovszkij Buffo-misztériumának előadása konstruktivista díszletekkel — és természetesen a személyes találkozások — például Liszickijjel — megszívlelendő tanulságokat, élményeket kínáltak. Ott volt mindezen túl maga a kongresszus, a kiélezett viták, a bolsevik párt nagy tekintélyű vezetőinek, Leninnek, Trockijnak, Buharinnak és Kamenyevnek a felszólalásai. „Uitz éles szemét a nagyszerű és egyben komor valóság nem kerülte ki" — írja Szilágyi Jolán visszemlékezéseiben, de úgy érezte: „a forradalom mindent a helyére fog tenni", s ennek megfelelően vonta le a konzekvenciákat. Kun Béla és Varga Jenő ajánlásával belépett a magyar hadifoglyok pártszervezetébe.

Uitz feltételezések szerint azzal a szándékkal indult Moszkvába, hogy megteremti a MA és a III. Internacionálé közt a kapcsolatot. Visszatértekor azonban összekülönbözött Kassákékkal, akik „a polgári radikalizmussal, anarchizmussal szakítani nem akartak". Komját Aladárral új lapot alapított, az Egységet. Az első szám 1922. május 10-én jelent meg. A művészetet a szervezett osztályharcnak, a proletárdiktatúra kivívásának rendelték alá, s a MA képarchitektúrákban manifesztálódó absztrakt forradalmiságával szemben a tendenciaművészet mellé álltak. Uitz nem mindenben osztotta ezt az álláspontot. Nagyobb jelentőséget tulajdonított az izmusok formai vívmányainak, mint Komjáték. Az orosz művészet helyzetéről írt beszámolójában az avantgarde legfontosabb eredményének azt tartotta, hogy túllépett a festészeten, s a III. Internacionálé emlékművével elindult a centralizált összművészetek felé. Világosan látta azonban az összetartozó formai és ideológiai mozzanatok elkülönültségét is, ami az orosz művészet két legfontosabb irányzatát képtelenné tette a teljes értékű megoldás elérésére: „... anarchiát hirdetnek a forradalmi művészek és megteremtik az összcentrális formát. Kollektív ideológiát hirdet a proletkult és formai anarchiát teremt."

Uitz második bécsi korszaka több síkon aknázta ki a moszkvai út tanulságait. Műveinek egy csoportja utazási élményeit dolgozta fel, mindenekelőtt az orosz építészet jellegzetes motívumait. Tárgyias felfogású rézkarcai akár egy Moszkva nevezetességeiről szóló útikönyv illusztrációi is lehetnének, művészi megoldásuk azonban túlmutat ezen. Uitz a Kreml templomait, bástyáit, a barokk tornyokat konstruktivisztikusan stilizálta, geometrikus alapformák, a kocka, henger és gömb származékaiként jelenítette meg. Ügyesen megválasztott nézőpont, lényegretörő kompozíció hangsúlyozza az épület tömegét, monumentalitását, a fakturális elemek, tónuskontrasztok pedig az anyagszerűséget, a
52 dinamikát emelik ki *(Kreml, Orosz barokk)*.

A rokon témájú akvarellek és tollrajzok a korai bécsi korszak megoldásait idézik. Uitz egyre inkább elvonatkoztatott a tárgyleírástól, s csak a szerkezeti lényeget, a geometrikus alapformát őrizte meg. Az absztrahált táji és építészeti elemekből szuverén koncepciójú, rétegzett síkkompozíciót alakított ki. A moszkvai témájú rajzok egy másik sajátosságát, a látvány szabad interpretációja, a színek expresszív használata révén megnyilvánuló érzelmi telítettséget a *Vaszilij Blazsennij-templom* Magyar Nemzeti Galéria-beli ábrázolása képviseli igen szemléletesen. „Nem természetábrázolás ez, hanem a lélek atmoszférája, amikor megütik vibrálását az ázsiai látomások..." — írta találóan a kortárs, Dénes Zsófia.

A moszkvai látogatás után született művekből ez az érzelmi indítékú, lírai karakterű absztrakció fokozatosan kiszorult, átadta helyét a tárgyi formák racionális analízisének, a képalakítást meghatározó törvényszerűségek tudatos kutatásának. Ezen a ponton Uitz felfogását érdemes összevetni egykori aktivista társai konstruktivizmus-értelmezésével. Kassák jelképteremtő szándékkal, emblematikus tartalommal alkotta képarchitektúráit, az eljövendő tökéletes társadalom szerkezetét, jellegzetességeit próbálta általuk modellezni. A konstruktivista mű tárgyiasult idea, eszköz és cél a szemében. Moholy-Nagy a gépi, technikai vonatkozások felé tájékozódott, az ipari-műszaki fejlődés jelenvalóságából

merítette a konstruktivista utópia aktualitásának illúzióját. Uitz számára viszont a konstruktivizmus nem egy új világot előlegező önmegvalósítás, nem az ipari társadalom talajából kinövő, egyetemességre törő világnézet, hanem művészeti jelenség, analitikus, formai eszköz, amelynek a fejlődés átmeneti szakaszában van szerepe. Az analitikus matériával dolgozó, individuális művészeknek — ahogy ő a konstruktivistákat nevezte — az a feladatuk, hogy megoldják a formai problémákat: „Először a részletművészetekben az általános részletforma és részletegység kikutatásával, aztán az összművészetek egységének megteremtésével. És csak ezen egység általános formájának (ideológiai forma) kikutatása után érett a forma — a lényeg, a szocialista világnézet, a proletariátus ideológiájának befogadására."

Ő maga is végig akarta járni ezt az utat, ezért tudatosan törekedett a kubizmus, a szuprematizmus és a konstruktivizmus által felvetett formai problémák gyakorlati szinten való átgondolására. Egy sor tárgyanalízise és absztrakt csendélete a szintetikus kubizmus, különösen Juan Gris megoldásait követte. Uitz a mintaképek fakturális, festői gazdagságát is szerette volna átültetni fekete-fehér temperával készített kompozícióiba, de ez a próbálkozása igen iskolásra, nehézkesre sikerült *(Absztrakt kompozíció)*. Tusrajzain viszont éppen a faktúra vitalitása, személyes jellege tartja távol az elemi geometrikus formákat a teljes elvontságtól. Ikonanalízisei a középkori orosz művészet alkotásaiban mutatták ki a geometrikus szerkesztési elvek szerepét mint a műalkotás organikus életét meghatározó rejtett mozzanatot. A nagyméretű parafrázisokon mindez — kellő festői invenció híján — csikorgóvá, darabossá merevedett.

A 90 ábrás *Analízis*-sorozat kiiktatott minden tárgyi utalást, kizárólag geometriai formákkal 53, 54
dolgozott. Uitz a szuprematizmusból indult ki, amit az eddigi művészeti fejlődés végpontjának tekintett: „mert kianalizálta, mint uniformát, a négyszögformát, amely minden formát magába zár, s színben, a fekete-fehérben azt a színt, amely minden színt magába foglal". Malevics elvi iránymutatása mellett a konkrét megfelelések Rodcsenko körzővel-vonalzóval készített képeihez, rajzaihoz, s a rokon motívumokat feldolgozó linóleummetszetekhez kapcsolják Uitz művét. Szerkesztési módszerük azonban különbözik egymástól. Rodcsenko egytengelyes, koncentrált struktúrákat alakított ki, Uitz viszont ismétlésekkel, tükrözésekkel megsokszorozta az alkotóelemeket, s több tagú kompozíciót épített belőlük. A kiegyensúlyozott szimmetriát fakturális dinamikával kapcsolta össze, s a festészeti elemeket végső összetevőikre redukáló szuprematizmusból a konstruktivizmus anyagproblémáihoz lépett át. A Kunstgewerbe Museumban kiállított ilyen irányú kísérleteinek sajnos nyoma veszett, így a kortársak feljegyzéseire vagyunk utalva: „Papírlapokon konstrukció, de nem mint a képarchitektúránál, formák harmonikus felépülése, hanem az anyagok viszonylanak itt egymáshoz: különböző árnyalással, sraffirozással és ráragasztott papír- és fémpapírlemezekkel érzékeltetni akarja Uitz az anyagok belső tulajdonságait, fajsúlyát, karakterét. Azután konstrukció a térben: ábrákra vágott kartonlemezek összeragasztott plasztikai egysége" (Dénes Zsófia).

Az összművészeti szintézist célzó anyagkísérletek után az ideológiai forma megteremtése volt a következő láncszem. Uitz szóhasználatában ez azoknak az alapvető formáknak a gyűjtőfogalma, amelyek egy-egy nagy kultúra vagy korszak művészetének építőkövei, s elemi szinten juttatják érvényre az adott társadalom szerkezetét, életét meghatározó törvényszerűségeket. Uitz ebben a lényegét tekintve képarchitektúrával analóg próbálkozásban heroikus, de kivihetetlen feladatra vállalkozott. Individuális úton, fogalmi módszerekkel próbálta meg tisztázni azt a formakomplexumot, amely a jövő centrális, kommunista társadalmának művészetét éppoly felismerhetővé, megkülönböztethetővé teszi majd, mint a múlt nagy stílusait. Megoldási javaslatát, a körökből, ívekből, háromszögekből álló, statikusan és szimmetrikusan rendezett ábrát az Ékben publikálta, de a folytatás elmaradt. Uitz végsőkig vitte a konstruktivista logikát, amely a művészetet racionális elemek precíz törvényeknek engedelmeskedő halmazaként fogta fel, s mikor már küszöbön állónak érezte a cél megvalósítását, hirtelen kicsúszott lába alól a talaj. Alacsonyabb szinten kellett próbálkozni.

A Sallai-csoporthoz tartozó Bettelheim Ernő 1923-ban azt javasolta a művésznek, hogy készítsen grafikai sorozatot a chartista mozgalomról. Ő azonban a ludditák, a géprombolók történetét választotta témául, amellyel az anyaggyűjtés során ismerkedett meg. Művét rondó jellegű formában építette fel, a mozgalom legendás hírű vezérét, *General Ludd*ot ábrázoló variációsort állítva annak tengelyébe. Ebbe a 74, 75
keretbe illesztette bele a mozgalom jellegzetes mozzanatait: a gyermekmunkát, a ludditák esküjét, a

Londonba vonuló felkelőket, a menet szétverését. Az angol munkások elementáris, géppusztító dühét a maga lázongásaival vegyítve, a történelmi anyagból és saját élményeiből olyan modellt szerkesztett, amely szemléletesen fejezi ki a forradalom érzésvilágát. Az események dialektikája a hangulati elemek széles skálája révén jelenítődik meg: a gyár modern pokol, amely lázadást szül, ez viszont az erőszak logikájának megfelelő ellenlépéseket, fehérterrort vált ki; a kivégzési jelenet azonban csak látszólag tesz pontot az események végére, a mozgalom újjászületését, továbbélését virágos mező jelzi az akasztófák alatt.

Uitz egy későbbi kommentárjában igen pontosan jellemezte a sorozatot. „A *Ludditák*ban az új forma és az új tartalom problémáját oldottam meg. . . .az építészet fő formái a Ludditák formáiba bele vannak építve, úgy, hogy az építészeti elemek és a Ludditák elemei szétválaszthatatlan egységet képeznek." A lapokon a gyári környezet fogaskerekekre és gerendákra, azaz egzakt mértani formákra redukálódik. Erre a háttérre mint koordináta-rendszerre vetülnek rá a figurák, megfeleléseket teremtve akcióik, testformájuk és a sajátos konstruktivista ornamentika között. A kompozíció a képsíkkal párhuzamosan épül, vagy erős felülnézetet alkalmaz. A rézkarc technikai adottságaiban gyökerező síkszerűséget az anyagok és tömegek érzékletessége ellensúlyozza. A ritkuló-sűrűsödő vonalháló, a változatos faktúra kifejező alakrajzzal párosul. Uitz az organikus formákat is konstruktíven építette fel, a csont szerkezeti vázára ültetve rá az izmokat. Vonalai azonban kiszabadultak a formai fegyelem kötelmei alól, hullámszerűen tarajosodnak, ívekben gyűrűznek, nyugtalanítóan szétfutnak. Ez — a kompozíció és az expresszivitás érdekében alkalmazott torzításokkal együtt — sajátos ízt, szinte modoros jelleget ad a megformálásnak.

Analitikus, formakereső próbálkozásait lezárva, Uitz a *Ludditák*ban az ideológiai tartalmú, agitációs művészet útjára lépett. Tartalmilag szükségszerű következménye volt ez kommunista elkötelezettségének, formailag — amint azt Genthon István egykorú méltatása regisztrálja is — kétségtelen fordulatot jelentett. Korábban, a *Versuche*-sorozatban a klasszikus művészet és a kubizmus tanulságait fogalmazta meg deduktív, újklasszicista formában. A *Ludditák*ban hasonló jelenség figyelhető meg. Uitz a konstruktivista analízisek után visszatért a természetelvű ábrázolás keretébe, s matematikai egzaktságúnak tartott kompozíciós elvekkel gazdagította azt. Az agitációs és művészeti szempontok gyümölcsöző összeegyeztetésében a *Ludditák*at más, mozgalmi talajból kinőtt művek is követték a két világháború közti időszakban, Derkovits *Dózsa*-sorozatával az élen.

Uitz 1924-ben, a kijuttatott *Luddita*-sorozat nyomán meghívást kapott Angliába egy luddita témájú freskó megfestésére. Útközben értesült a munkáspárti Mac Donald-kormány bukásáról (1924. október 8.), s London helyett Párizsba ment. Az értelmiséget inkább vonzó Berlinnel szemben Párizs az úgynevezett gazdasági, tehát munkásemigráció központja volt. A toborzó ügynökök tevékenységének eredményeként 1924-ben már mintegy 70 ezerre rugott a franciaországi magyarok száma. A Komintern határozata szerint minden kommunista annak az országnak pártjához tartozott, amelyben élt. A magyarokat a Francia Kommunista Párt által kijelölt országos vezetőség fogta össze. Uitz, miután tartózkodási engedélyt nem kapott, illegálisan, U. B. Martel néven maradt Franciaországban. A kommunista emigráció szervezeti keretei közé illeszkedett be, amely szakszervezeti és kulturális akciók révén kapcsolta a munkásokat a mozgalomhoz.

Vasárnaponként ő maga is előadásokat tartott és kirándulásokat vezetett „a Louvre-ban, Versailles-ban és a forradalmi Párizs történelmi helyein" (Uitz). Azonkívül részt vett a proletkultszervezet munkájában, ami „nem volt más, mint munkásoknak és munkásokkal előadott színdarabok, szavalókórusok, költemények művészi szándékkal összeállított előadása" (Földi Rózsi). A műsoros estek az idegenbe szakadt magyar munkásokban kívánták ébren tartani a forradalmi harc szellemét, a mozgalmi élet tradícióit. Megrendezésükre a proletárünnepek és évfordulók (például Lenin—Liebknecht—Luxemburg-emlékest) adtak alkalmat. A résztvevők mindent maguk csináltak, ők írták, rendezték és játszották a bemutatott számokat. Uitz a díszletezés mellett — önéletrajza öt magyar forradalmi darab dekorálását említi meg — mint alkalmi színész „mindig a »nagy forradalmár« szerepét választotta, . . . annyira beleélte magát, . . . hogy az árulót alakító Wesselyt a színpadon úgy összeverte, hogy a feje feldagadt" (Földi Rózsi).

A nyelvet nemigen beszélte, francia kapcsolatokra elsősorban mozgalmi vonalon tett szert. 1925-ben a Clarté, Barbusse folyóirata rendezte meg kiállítását. Ezt követően művészi reputációja hozzásegítette,

hogy a magyar proletkultbeli szárnypróbálgatások mellett egy nagyobb hatósugarú vállalkozásba, a
Théâtre Fédéral munkájába kapcsolódjon be. A Théâtre Fédéralt egy Gagli nevű olasz szervezte
műkedvelőkből, a rendezői szerepkört M[me] Lara, a Comédie Française tagja látta el benne. A csoport
művészi területre próbálta meg kiterjeszteni a párt propagandamunkáját, de nemcsak a megszólaltatott
eszmékkel kívánt hatni, hanem a produkció művészi értékeivel is. A forradalmi darabok hiányát
regényadaptációkkal pótolták. Első nagy sikerük Barbusse háborús témájú művének, A tűznek színre 131
vitele volt. Uitz Párizsba érkezésének napjaiban mutatták be Grandjouan díszleteivel. 1925-ben Gorkij
Az anya című regényének dramatizálása következett, amelyet november 9-én állítottak színpadra, immár
az ő közreműködésével.

Az előadás nyolc képből állt, Uitz az üzemi jelenet színpadi megoldására tette a hangsúlyt. A
produkcióhoz készített rajzai gyárépületeket ábrázolnak, egyszerű jelenségleírástól strukturáltabb megoldás
felé fejlesztve a motívumot. Az előadás plakátján az ipari üzem puritánul funkcionális, hengeres, geometrikus 196
formáit a templomok történeti építészete fogja közre, a hármas tagolású kompozíció horizontális-vertikális
sémáját csak az átlósan elhelyezett feliratok bontják meg. Maga a díszlet, amint ezt a L'Humanitében
publikált fotó alapján meg lehet ítélni, nem követte a plakát elvont, tudálékos szerkesztettségét. A konstruktív
felfogás tanulságait eleven térbeli formákban gyümölcsöztette.

1926-ban Uitz két Vaillant-Couturier-darab dekorációját tervezte. *A szörny (Le monstre)* proletár
tézisdrámaként a tőke mindenható uralmát és az ellene lázadó proletariátust jelenítette meg. A kollázs-
színpadterv hegyes szögű háromszög formájában ábrázolta a kapitalista társadalom hierarchiáját, a
munkásmozgalom megosztottságát. A csúcson a cilinderes tőkés ült, hatalmának attribútumaitól —
pénz, börtön, sajtó — körülvéve. A *Három hadköteles (Trois conscrits)* a marokkói háború elleni
tiltakozás jegyében fogant. Díszletterve építőkockaszerű elemekből állt, s a burzsoá hatalom
szentháromságát — tőzsde, templom, akasztófa — szimbolizálta. Uitz — keserű iróniával — a francia
forradalom jelmondatát írta homlokzatukra. A geometrikus motívumokat mindkét esetben nagy
téglalap fogta keretbe. A körök, háromszögek és négyzetek szigorú rendszere — a bécsi ideológiai
formakísérletekre utalva — a kapitalista társadalom szimbolikus épületét képviselte.

A gyarmati háború elleni mozgósítást szolgálta a *Contre la guerre impérialiste* című rajzsorozat is, 189. 195
amelyet a L'Humanité 1926-ban Marcel Cachin előszavával albumként publikált. A háború a kapitalista
társadalom lényegéből fakad, ezt kívánta sugallni Uitz, s nemcsak a háború kérdését, hanem az egész
burzsoá hatalmi mechanizmus működését és a kizsákmányolás elleni harcot tette műve tárgyává. A
brosúraszerű, nehezen megjeleníthető problematika formába öntését — jeleként a művészi küzdelemnek
— rendkívül heterogén eszközök — frappáns címek, újságrajz-attribútumok, általános érvényűvé
növesztett cselekményes mozzanatok, szürreális hatású környezeti elemek — szolgálják. A *Ludditák*
témája az ember és gép szembenállása volt, az elnyomók világa ott csak közvetve, represszív
cselekedeteiben jelent meg. A *Contre la guerre* viszont, jellemkontrasztként fogva fel a társadalmi
polarizáltságot, mindkét tábort bemutatta. Míg a géprombolók cselekedeteit végletes szenvedélyek
motiválták, addig itt az érzelmek, negatív előjellel ugyan, de az ellenfél táborában tűnnek fel. Az ördögi
grimaszok, gonosz indulatok és cinikus romlottság burzsoáziája ellen a harcoló proletariátus angyalarcú
Grál-lovagokat, súly, test és vér nélküli papírfigurákat vonultat fel *(Azok, akik a szegények jogait
akarják)*. A kompozíciót és a megformálást szervi bajok — léptékproblémák, túlkomponáltság, száraz,
lendület nélküli előadásmód — jellemzik, mindezek a mű tendencia-jellegéből, vizuális fedezetnélkü-
liségéből következnek. Egyes szerencsés részletek mellett egészében azok a lapok a sikerültebbek,
ahol a figurális köntösbe bújtatott szimmetrikusságot a tárgyi formák nyílt geometriája váltotta fel
(A tőkéért).

A *Contre la guerre* sorozat megoldásai és hibái jellemzik Uitz propagandisztikus célú újságrajzait is,
amelyek kommunista és szimpatizáns lapokban — L'Humanité, Clarté, L'Ouvrière, Párisi Munkás —
jelentek meg. A konstruktivizmus és a tendencia-művészet összeházasítására más rajzolók is tettek
kísérletet, például Weis Jenő. E tekintetben Uitz befolyása mellett nem hagyható figyelmen kívül az 1925-
ös párizsi iparművészeti kiállítás szovjet anyagának hatása sem. Ez főként a tipográfia, az alkalmazott
grafika területén jelentkezett igen szemléletesen, a Cahier du Bolchévisme új címlapjának, a L'Ouvrière
rovatfejléceinek, s magának a *Contre la guerre impérialiste* albumnak a megformálásában.

A kifejezetten mozgalmi, agitációs célú művektől jól elkülöníthetőek a spontán művészi gyakorlat termékei, amelyek nem előre meghatározott feladatokat szolgáltak, hanem egyszerűen csak kulturális és tájélmények, emberi találkozások emlékei. Bécsben a környék hegyei, a fenyvesekkel borított alpesi vidék
104 ragadta meg Uitz képzeletét, Párizsban a Szajna-part, a Notre-Dame, az Eiffel-torony és nem utolsósorban a Saint-Étienne-du-Mont a főszereplő. Rajzai jellegzetes nézőpontok, ügyes kivágások révén úgy hozzák elénk a motívumot, hogy az természetszerűleg tárja fel belső szerkezetét. A festőnek — úgy tűnik — csak meg kellett ragadnia a képszervezésre alkalmat adó mozzanatokat, a hídpillérek, lámpaoszlopok, tűzfalak, kémények ritmikusan ismétlődő geometrikus formáit. A látvány mindazonáltal Uitz interpretációjában megőrzi szerves egységét. A város a természet és ember által teremtett formák harmonikus együtteseként lép elénk, s az építészet mint magasabb rendű organizmus illeszkedik a szétágazó fakoronák és a hullámzó folyó társaságába *(A párizsi Notre-Dame, Szajna-híd).*

Külön kört alkotnak a gótikus templombelsők és a szobrokról készített fejtanulmányok. A kompozíció vezérfonala ebben a rajzsorozatban többnyire valamilyen szerkezeti mag, geometrikus keret: középre helyezett óriáspillér, oszlop körül csavarodó csigalépcső, két oszlop által közrefogott boltív. Körülöttük rendeződnek el a többi mozzanatok, érzékeltetve az épületbelső teljes gazdagságát, sokrétűségét, s egyben azt a világos szerkezetet is, amely mindezt összefogja. Az épületszervezés rendje alkalmat ad a képszervező rend megnyilatkozására, de Uitz nem valami holt struktúrát dokumentál. A gótika magasrendű szervezettségét, amely művészetideálként rendkívül közel állt hozzá, a látvány elevenségében, mozgalmasságában ragadta meg. Az építészeti tagozatok ritmikája, ismétlődő, tovahullámzó formái, egymásra rétegződő szintjei eszköz és cél is ez esetben, amit a művész a szimmetrikus és aszimmetrikus részek játékos összefonásával, kiegyensúlyozásával tár elénk. *(Párizsi gótika I—VIII.)*

A város, az épületek mellett az emberek keltették fel Uitz érdeklődését. Korai rajzain többnyire a tipikus elemeket emelte ki az ábrázolt figurákból, a korhangulatot, a társadalmi osztályok, rétegek életérzését fejezte ki általánosított formában. Figyelme az emigrációban kezdett jobban az egyes ember felé fordulni. Párizsban különösen sok portrérajzot készített, „pillanatfelvételeket" a gyűlések résztvevőiről, mozgalmi figurákról. Ezek a rögtönzés frissességével az összbenyomást ragadják meg, s néhány vonással karaktert és atmoszférát teremtenek. Az alkalmi modellek mellett egy-egy ismert
131 személyiség is megjelenik lapjain: Marcel Cachin, Henri Barbusse. Az utóbbit különböző nézőpontú és méretű rajzok sorában ábrázolta. Nem takarta el a markáns arc fiziognómiai szabálytalanságait, de az értelem, a szellemi és jellemkvalitás fényével sugározta be a szépítés nélkül ábrázolt vonásokat. Karikatúrái az újságrajz eszközeivel a politikai ellenfeleket támadják.

Az 1925-ös collioure-i nyár, a délvidék élménye lendületes, képszerű ábrázolásokká alakult, amelyek néhány tiszta színnel kolorisztikus gazdagságot teremtettek. A rajzstílus higgadt, erőteljes, klasszikusan egyszerű. A látvány a korábban domináló expresszív-konstruktív hangvétellel szemben visszanyerte jogait, s összetevőként olvasztotta magába a szerkezetességet *(Rálátás a tengerre, Halászok a tengerparton).* Az uitzi művészet legjobb vonásait képviselő, nagyszabású látképeket és figurális kompozíciókat apró rajzok sora kíséri. Ezek viszont a részletek tiszteletével, a jelenségleírás szárazságával és lendületnélküliségével a naturalizmus veszélyeit idézik fel.

Uitz már Bécsben nagyon fontosnak tartotta a művészeti problémák teoretikus végiggondolását. A marxizmus hatása alatt a művészet és élet, a művészet és társadalmi fejlődés kapcsolatát deklaráló felfogást alakította ki, amelynek kifejtése azonban kellő képzettség hiányában mechanikus, primitív szinten rekedt meg. Párizsi írásai — szociológiai, politikai és ideológiai kategóriák szerint csoportosítva a művészeti jelenségeket — lényegében a bécsi teóriákat bontották ki egyre részletesebben. Uitz megsemmisítő bírálattal illette a művészeti élet polgári megnyilvánulásait, s igen sokat foglalkozott a proletárművészet kérdéseivel. Elképzeléseit, amelyeket alkotói praxisa szerencsére csak részben követett, az osztályharc, a napi feladatok szolgálatára való leszűkülés, a szektás korlátozottság határozta meg.

1926 őszén Moszkvában telepedett le. Nevét ott ekkor már jól ismerték, hiszen a *Ludditák* szerepelt a nyugati forradalmi művészet 1926-os moszkvai kiállításán. 1926 végén, 1927 elején egyéni tárlaton is bemutatta műveit a szovjet fővárosban. A Puskin Múzeum megvásárolta néhány Franciaországban készült rajzát, s szerepeltette új szerzeményeinek kiállításán. A kritikusok két táborra szakadtak

művészetének megítélésében: egy részük a proletárművészet példamutató útjaként értékelte pályáját (Lunacsarszkij, Tugendhold), mások viszont fenntartásaikat hangoztatták (Roginszkaja, Fjodorov-Davidov).

Uitz első moszkvai éveiben meghatározó szerepe volt a VHUTEIN-nek, a moszkvai képzőművészeti főiskolán folytatott oktató tevékenységnek. 1926-ban a forradalmi plakát műhelyének vezetésével bízták meg, 1928-tól a festészeti fakultáson tanított, amelynek 1929-ben dékánja lett. Szerepe a VHUTEIN életében ellentmondásos volt: meggyőződéses híve a vezércikktémák megfestésének, az oktatás kollektív rendszerének, a művészképzés és az alkotómunka politikussá tétele során azonban a szakmai feladatokat sem akarta szem elől téveszteni.

Az 1928-ban megnyílt Gorkij-kultúrparkban művészeti vezetőként dolgozott. Teoretikus hajlamainak megfelelően a párttörténet kérdései foglalkoztatták. 1927 novemberében ünnepi dekorációt készített a szokolnyiki kerület számára, 1928-ban a tanácsi választások alkalmával egész Moszkvát dekorálta hallgatóival. A harmincas évek elején a városkifestési kísérletekbe kapcsolódott bele. Kivette részét a húszas évek művészeti életének csoportküzdelmeiből is, a produktivista-agitációs törekvéseket képviselő szervezetekhez (Oktyabr, VOPRA) tartozott.

1929-ben rézkarcaival szerepelt a New York-i szovjet kiállításon. 1930-ban megkapta a „proletár művészet érdemes személyisége" címet, s a harkovi írókonferencián megalapított Forradalmi Művészek Nemzetközi Irodájának (FMNI) titkára lett. Az FMNI a kapitalista országokban működő forradalmi művészeti szervezetek tevékenységét koordinálta. A RAPP-hoz közel álló, merev, doktrinér felfogást érvényesített, keményen fellépett az osztályharcos művészet sablonjaitól való eltérés ellen. A szervezet Uitz személyéhez kapcsolódó dokumentációja 1934-ig terjed. További sorsáról, felszámolásának időpontjáról, Uitz lemondásának vagy leváltásának dátumáról, körülményeiről nincsenek adataink.

Uitzot 1931-ben a kolhozosításról szóló nagyszabású kompozíció terve foglalkoztatta, de művészi-tartalmi problémák miatt a befejezésig nem jutott el vele. A megőrzött vázlatokat sematikus és konstruktivisztikus elemek kellemetlen összepárosítása jellemzi. 1931-ben *Tőletek függ (Náluk—Nálunk)* címmel a Szovjetunió elleni háborús fenyegetés témáját dolgozta fel, a kapitalista és szocialista világ szembeállításává szélesítve a didaktikus, publicisztikus ábrázolást. Az 1932—1933-ban készített Komintern-sorozat a munkásmozgalom torzulásait és hibáit pellengérezte ki szatirikus, de az előbbinél gyengébb művészi megoldásban.

A *Kolhoz* című kompozíció kudarca tanulmányfejek készítésére ösztönözte Uitzot. A fekete-fehér lapok nagy részénél a formaadás merevsége, kezdetlegessége kétségessé teszi a jellemzés hitelét. A másik csoportban színpárosítási lehetőségek érdekes végiggondolására került sor. A tanulmányfejek készítésekor felhalmozott művészi tapasztalatot és technikai készséget Uitz egyik fő művében, az 1932-ben festett *Sallai-portré*ban gyümölcsöztette. Elsősorban színdramaturgiai eszközökkel, vörösesbarnák XX
és fehérek-szürkék egymással szembeállított skálájával jelenítette meg a mártírsorsot, de nem kerülte ki a konkrét jellemzést sem. Sallai vonásai alkalmasnak bizonyultak a rendíthetetlen hit, a hajthatatlan szilárdság megjelenítésére, a líraibb karakterű Fürst esetében viszont már érezhetőek a heroizáló, monumentális hatást célzó külsőséges effektusok.

A Szovjetek Palotájának tervpályázata után előtérbe kerültek a monumentális művészet kérdései. Uitz technikai gyakorlatokkal és freskótervekkel *(Napimádók, Kolhozünnep, Sztálin beszéde a XVII. pártkongresszuson)* készült az új feladatokra. A rokon felfogású kijevi Bojcsuk-csoporthoz kapcsolódott, utolsó közös munkájukban, a harkovi Krasznozavodszkij színház megsemmisített dekorációjában *Marx-* és *Lenin-pannó*val vett részt.

1935-ben Frunzéba utazott, ahol előadásokat tartott, szervezési kérdésekkel foglalkozott, de legfontosabb munkája a kormánypalota üléstermének dekorálása volt. A Bojcsuk-tanítvány Okszána Pavlenkót és a nemrég kiérkezett Mészáros Lászlót hívta maga mellé segítségnek. Együtt készítették el a dekorációs tervet, amely — akárcsak egy szecessziós együttes — nagy szerepet juttat a népi ornamentikának, a részletek közös ornamentális keretbe való foglalásának. Az 1936-os átadásra csak a dekoratív rész és a négy vezérportré készült el. *Marx* és *Sztálin* Uitz, *Engels* és *Lenin* Pavlenko munkája. Ugyanebben az évben egy Kemenov nevű műkritikus heves támadást intézett ellene a Pravdában, egy, a „formalizmus" ellen folyó kampány során. A csoport tovább dolgozott az 1916-os kirgiz felkelés

történetéből és a szocialista Kirgizia életéből vett jelenetek tervezésén. Uitz a felkelők és a cári rendfenntartó osztag egyik összecsapását alakította át nagylélegzetű, reneszánsz szellemben felfogott csataképpé, amelynek a mintaképekhez, így Piero della Francescához való kapcsolódását már a kortársak is szóvá tették. Portrék, részlettanulmányok tömegét készítette el, használta fel munkájában. Az akadémikus sablonok, a freskófestésről táplált tradicionális ideák azonban maguk alá gyűrték az előkészítő munkák életességét. A freskó nem valósult meg. 1938-ban Uitzot és Mészárost koholt vádak alapján letartóztatták.

Másfél év múlva szabadult, a Szovjetek Palotája freskóműtermében kapott munkát. Brigádjával a gigantikus épület egyik dohányzója számára tervezett freskót *A szocializmus építése* címmel. 1945—1948 között a *Sztálingrádi eposz* című freskóterven dolgoztak, elkészítették a kartont, és bizonyos részleteket eredeti anyagban oldottak meg. Az építkezés felszámolásakor munkájuk nagyobbrészt megsemmisült. 1950—1954 között a moszkvai Mezőgazdasági Kiállítás orosz és bjelorusz pavilonjának freskóin dolgozott munkatársaival. Utolsó kivitelezett monumentális munkája az *Építők* című pannó a szerebjakovszki cementgyár kultúrotthonában. Élete végén az ecset helyét a toll foglalta el, teoretikus meditációkba merült. 1968-ban a Magyar Nemzeti Galériában kiállítást rendeztek életművéből. 1970-től 1972-ben bekövetkezett haláláig itthon élt.

BORTNYIK SÁNDOR

Bortnyik (1893—1976) már a magyar aktivizmus első korszakának is fontos és kiemelkedő művésze volt. Fő műveit 1918—1919-ben alkotta (*Sárga-zöld tájkép*, 1919; *Vörös mozdony*, 1918; *Lenin*, 1918; *Kompozíció három alakkal*, 1919; *Kompozíció hat alakkal*, 1919; *Vörös gyár*, 1919; *Ritmus*, 1918). Ezek a magyar aktivizmus agitatív és stílusteremtő törekvéseit képviselték.

A Tanácsköztársaság bukása után ő is Bécsbe költözött, és egészen 1922 őszéig ott élt. Igen hamar és frissen reagált művészetében a nemzetközi művészeti életből kapott információkra, s igyekezett az újabb stílustendenciák jellegzetességeit korábbi, gondosan kimunkált kompozíciós típusaiba beépíteni. Emellett több grafikájában és festményében teljesen eltért korábbi önmagától, és megpróbált egyéni módon hozzászólni a dadaizmus, a geometrikus absztrakció, majd a metafizikus festészet kérdéseihez. Mintha több művésszé sokszorozódott volna ezekben az években, hogy azután ezt a többarcúságot élete végéig megőrizze.

A tízes évek kifejezőeszközei még igen sok művén visszatértek. Bizonyos tematikai folyamatosság is megfigyelhető alkotásai között. Így pályája kezdetétől ismétlődő témája volt a különböző felgyorsuló vagy egyenletes mozgások ábrázolása. Első rajzsorozatán jajveszékelő menekülők, zuhanó vagy felszálló repülőgépek, a forradalmak idején keletkezett művein örvendezően gesztikuláló emberek, szinte rohanó felvonulók, a Bartók Béla műveinek hatására festett képein szigorú koreográfia szerint mozgó táncosok láthatók. A mozgás ábrázolása a húszas években is egyik fő témája maradt. E műveit a táncos kompozíciókhoz hasonló feszesség, de már minden lírai hatás szándékos kerülése jellemzi. Egyik gouache festményén, a két változatban is elkészített *Menetelők*ön (1921) szigorú szürke-barna árnyalatokkal festve, bádogemberhez hasonló stilizált figurák masíroznak: az egy ütemre lépő felvonulók félelmetes falanxot alkotnak. Hasonló jellegű mű a bokszolókat az arénában ábrázoló festmény. Csak a festmények kis mérete és a befestett felületek finom árnyalása óvja meg a nézőt a teljes elidegenedés élményétől.

50 Ez az élmény a húszas évek elején még csak bujkált Bortnyik művészetében. Tematikus képein a stilizált mozdulatok mégis a kiüresedés és elidegenedés jeleit mutatták, bár eleinte még az ezzel szembenállás gesztusait is felvonultatták. Az üllőt csapkodó kovács, a fehér házfalak előtt balettmozdulatokkal jelképes értelmű lámpagyújtást celebráló lámpagyújtó, a kezét magyarázó mozdulatokkal maga elé emelő szónok s mozdulatát követő tanítványai még a tízes évekbeli képek pozitív értékű mozgásait folytatták. Látszólag még minden olyan egyértelmű e műveken, mint mechanikus mozgásokat ábrázoló — a húszas évek elején szintén gyakran ismétlődő — rajzain a fogaskerekek, szíjáttételek mozgása,

ugyanakkor a képek nagy részén, valahol az eszmei háttérben idézőjelbe kerültek a mozdulatok. A művész érzései között helyet kapott a kétkedés vagy egy cseppnyi gúny, sőt, öngúny is.

Az 1921-ben kiadott, hatlapos képarchitektúra-albumban azonban még nyomát sem vesszük észre 47
ennek az eszmei többrétegűségnek és szatírában oldódó feszültségnek. Az album sablonnyomással készült színes grafikáiban Bortnyik könnyen és problémamentesen elfogadta, hogy a képzőművészet a legegyszerűbb geometriai formák, egy-egy színnel egyenletesen befestett felületek segítségével is közölhet véleményt és állásfoglalást a világról, s e jelek mellé bátran felsorakoztathatja az emberi kultúra évezredes fejlődése során létrejött számképeket és betűjeleket. Bortnyik pontosan tudott alkalmazkodni ahhoz, hogy ez az új képzőművészeti nyelv szándékosan került minden természeti formát és asszociációs lehetőséget. Mértani konstrukciói ugyan nem nevezhetők puritánoknak és térben építhetőknek, hanem 46
inkább valami ösztönös dekorativitás és síkban tárulkozás figyelhető meg rajtuk, de stilárisan tökéletesen homogének. Ahogyan Bortnyik két-három évvel korábban maradéktalanul megértette és követni tudta az expresszionista grafika követelményrendszerét, úgy értette meg 1920—1921-ben, hogy az európai művészet egyezményes jelei közé már bevonult a négyzet, a kör, a téglalap, s hogy művészek sora akar e jelekkel jelképes vagy teljesen konkrét tartalmakat kifejezni.

A dekorativitás ugyan az európai elődök és kortársak műveit kevésbé jellemezte, sőt, sokan elvben és gyakorlatban egyaránt szembefordultak vele, Bortnyiknál azonban a figyelemfelkeltés egyik eszközévé vált.

Bortnyik a színes mértani ábrákkal szépen feldíszített nyomat vagy festmény síkján úgy választotta ki a színeket, hogy hatásosan összecsengjenek, magukhoz vonzzák a tekintetet. Színei, a vörös, a sárga, lila, barna, zöld — akár a tízes évek végén készült kompozícióin — szabályos ritmusok szerint rendeződnek el a kép síkján, fokozzák a kompozíciók kiterjedését, több irányú linearitását. Az eredmény kellemes, pozitív érzelmeket keltő. Nem érezzük, hogy a művész bármiről lemondott volna, vagy konfliktusba került volna a tárgyi világgal az új nyelv választása miatt, hanem csupán azt, hogy ezen a nyelven is tisztán, meggyőzően tud szólni nézőihez.

Az első néző, aki ezt a nyelvet igen nagyra értékelte és elfogadta, sőt szigorúbb következetességgel maga is művelni kezdte, az aktivista mozgalom vezéregyénisége, Kassák Lajos volt.

Bortnyik Sándor 1921—1922-ben Magyarországra küldött írásában szavakban is hitet tett a képarchitektúra mellett, azonban egy-másfél évnél hosszabb ideig nem tartozott képviselői közé.

Bizonyára nem hagyta hidegen az aktivizmus korábbi korszaka jelentős kritikusának, Hevesy Ivánnak elmélettel alátámasztott elutasítása. Mindamellett talán nem ez volt a fő oka a képarchitektúrától való elfordulásának, sokkal inkább a modern művészet vívmányaival szembeni kétkedésének erősödése, amely a tízes években még árnyalataiban sem jellemezte életérzését és művészetét.

Bortnyik Sándor 1922 őszétől 1924-ig Weimarban dolgozott, azonban nem lett a Bauhaus tagja, sőt a Bauhaus műhelymunkáit, tanítási gyakorlatát, színpadának tevékenységét és kiállításokon szereplő műveit is bizonyos fokig kívülről, kritikával szemlélte; mindenesetre így is egészen kitűnően megfigyelte. Közelebbi kapcsolatokat létesített az ekkor ugyancsak Weimarban élő, ott lapokat szerkesztő, nemzetközi művésztalálkozókat szervező Theo van Doesburggal, s ily módon a De Stijl körével. Doesburg romantikus és racionális elveket egyaránt képviselő, kettős arcú művész volt. A holland konstruktivizmus tartózkodó, funkcionalista irányához képest kompozíciói telve voltak dinamizmussal, feszültséggel, érzelmi tartalommal. Ő alkotott például kontrakompozícióknak nevezett, az egyensúly azonnali felbomlását ígérő geometrikus festményeket a húszas évek elején Weimarban. Theo van Doesburg ugyanakkor I. Bonset néven dadaista verseket írt, „mecano" címmel lapot szerkesztett, s ebben kíméletlen gúnyiratokat közölt a nemzetközi konstruktivizmus általa Weimarba hívott képviselőinek nézeteiről, a Bauhausról s mindarról a dinamikus, elementáris, egységes formaépítkezésről, amelyet a De Stijl lapjain maga is művelt. 1924-ben ugyanitt a szatírát csupán egy Bortnyik-festmény képviselte: a tiszta geometria és sztereometria egyensúlyaival felépített, Bauhaus- vagy De Stijl-város egyik házának ablakán egy szélsőséges naturalizmussal megrajzolt férfifej kukkant ki, kicsit csúfondáros arckifejezéssel, amint egy hatalmas labdával egyensúlyozó táncosnőt figyel.

1923—1924-ben Weimarban több ilyen, kétféle igazodású festményt és grafikát készített Bortnyik. Hasonló tendencia már egy-két Bécsben készült portréján is megfigyelhető volt (*Gáspár Endréné arcképe,*

1921), de ott még a geometrikus hátteret, s a kicsit stilizált, de alapjában naturalisztikusan ábrázolt arcot igyekezett harmonikusan összehangolni. Weimarban azonban szándékosan két ellentétes pólusra bontja az ember által teremtett geometrikus világot és az ott megjelenő valóságos egyedi lény ábrázolását. A Periszkóp című lapban jelent meg egy olyan — ma valószínűleg már nem létező vagy lappangó — festményének reprodukciója, amelyen a De Stijl—Bauhaus-épületek környezetében egy naturalisztikusan ábrázolt, akár megelevenedett szobornak is nézhető női torzó látható. Carlo Carra hatása Doesburghoz hasonlóan bizonyára Bortnyikot is elérte. A hatás nem is maradt múló epizód: további munkásságának egy rétegét a metafizikus elmélkedések határozták meg. Ugyancsak ilyen tendenciájú, de több pozitív érzelemmel töltött, monumentális festménye a *Forbát Alfréd építész és felesége* című mű. A kép hátterében álló köpenyes építész alakjában is azonosul az általa teremtett környezettel. Feleségének nagy, gömbölyded formákból felépített, „magna mater"-szerű alakja azonban túlnő ezen a világon; bonyolultabbnak, kevésbé általánosíthatónak vallja az életet, mint a síkok egyensúlyokra épített világát.

A Bauhaus színpadának alakjai, Liszickij bolygóközi épületei egyaránt riasztották, ellenérzésekre, majd szatirikus tiltakozásra késztették Bortnyikot. Tiltakozása azonban inkább viccelődés, mint elvi
VI szembefordulás volt. Amikor e kellékek között megalkotta *Az új Ádám* és *Az új Éva* (1923) című kompozícióit, már egy új színpad részére készített szereplőket: ez a színpad dadaisztikus jellegű, de a Cabaret Voltaire színes papírálarcait is valamiképpen idézőjelbe tette és megkérdőjelezte.

Amikor a Bauhaus sokszínű, ellentmondásos, még expresszív elemeket is magában hordozó weimari korszaka elmúlt, Bortnyik számára már nem kínálhatta a továbbfejlődés és rendszerezés útját a formai-funkcionális analíziseket magasabb szinten folytató dessaui periódus. Másutt kellett tevékenységéhez területet keresnie.

A húszas években — többnyire Bényi Sándor álnéven — kifejezetten propagandacélzatú, munkásmozgalmi grafikák sorozatát alkotó művész számára az illusztratív jellegű agitációs művészet is kínálkozhatott volna valamelyik külföldi emigrációs központban vagy álnéven akár Magyarországon is. Ez az út azonban, úgy tetszik, önmagában nem elégítette ki a művészt. Az Egységben, Ékben megjelent, az osztálytagozódás és osztályharc kérdéseit ábrázoló grafikái színvonalukban meg sem közelítik a MA körében 1918—1919-ben készült agitatív célzatú műveit. Egyedül Alexander Blok *A tizenkettő* című költeményéhez készített illusztrációi, s a berlini Egység egyik sokalakos, a Horthy-Magyarországon élő munkások szenvedéseire utaló címlapkompozíciója átütő erejű, s hatásaiban is nyomon követhető alkotás. Utóbbi a fiatal Derkovitsra is hatott. Bortnyik azonban munkásmozgalmi témáit is kevésbé átélő művész, mint kortársai közül akár Derkovits, akár Uitz. Nem folytatta az Egység címlapján látható, politikus célzatú, agitációs grafika műfaját, hanem 1925-ben, rövid kassai tartózkodás után visszatért Magyarországra, és inkább a polgárpukkasztó szatíra eszközeivel lépett fel a korszak hivatalos világ- és művészetszemlélete ellen. Ugyanakkor az avantgarde teljes változtatásra törekvő, utópikus arányú világa ellen is hadakozott, s egy másfajta, racionálisabbnak vélt, kevésbé utópikus, a totális program helyett csak funkcionális változásokat kínáló, időnként azonban szélsőségesen politizáló gesztusokat is megengedő „baloldali" avantgarde képviselője lett.

Bortnyik Sándor a húszas évek második felében visszatért Budapestre, avantgarde színpadok díszleteit tervezte, sőt egy alkalommal színjátékot is írt. Majd az Új Föld című, Bauhaus-eszméket
287, 289, 290 racionalizáló szociológiai és művészeti lap egyik szerkesztője, kitűnő kereskedelmi plakátok és könyvcímlapok tervezője, végül egy reklámgrafikai jellegű, de annál mégis szélesebb programmal működő iskola szervezője és tanára lett.

Kassák körétől elválva egyrészt a húszas évek elején induló hazai avantgarde fiatal képviselőivel, Palasovszky Ödönnel, Tiszay Andorral találta meg a kapcsolatot, másrészt hozzálátott, hogy más, egykori MA-tagokkal együtt a MÁ-hoz hasonló lapot szervezzen. Csakhamar versenyre kelt Kassák Dokumentumával. Nagy kár, hogy útjaik teljesen elváltak, mert így mind a párhuzamos cikkek, mind a viták csak a két fontos lap korai megszűnését okozták.

„Hol a morál? Hol a tragédia?" — teszi fel a kérdést a Bortnyik által írt és díszletezett Zöld Szamár pantomim címszereplője, hátára írt szöveg formájában. A darab teljes szövegéből kiderült, hogy e súlyos kérdések is idézőjelben jelennek meg, s a művész a mozgalmas pantomimot a polgári morál és polgári

tragédia helyzeteinek kigúnyolására és visszautasítására szánta. 1924-ben készült festményén a kockaházak között egy talapzatra helyezett, fából faragott és zöldre festett szamár (talán a gúnyolódás ellenére Bortnyik által mégis becsült művészet jelképe) a szerelmespárok nyugalmára vigyáz. Az egyén önfelszabadítására törő új stáció Palasovszky Ödön által képviselt programja s Bortnyik antikonstruktivizmusa egy szerencsés szituációban könnyen találkozhatott. „A zöld szamár helyesen bőgött" — mint Karinthy Frigyes találóan megállapította — az egyre erősebben konzervatívvá és természetellenessé váló, két világháború közötti Magyarország szellemi környezetében. Bortnyik a szatírával az egyik lehetséges utat választotta az avantgarde kifejezőeszközeinek éltetésére, hangjának ébrentartására. 95

Bortnyik húszas évekbeli színpadtervező és grafikusi tevékenysége még csak csíráiban sejteti a natúra felé forduló líraiságot, amely a harmincas években festészetét is teljesen megváltoztatta, s a posztimpresszionizmus stílusjegyeivel látta el. Az absztrakt formák környezetében elhelyezett, naturálisan ábrázolt fejek, kezek, felöltözött vagy ruhátlan alakok együttese gondolkodásra ingerlő feszültséget, sajátos ízt ad Bortnyik művészetének a húszas évek európai festészetében, amelyben nonfiguratív kompozíciói és üres színpad hatását keltő térkonstrukciói is rangos helyet foglalnak el. Későbbi művei azonban a magyar művészet történetében inkább csak epizódnak tekinthetők. 707, 996

Tipográfusi és plakáttervező munkásságában az aktivista és konstruktivista grafika legjobb hagyományai éltek tovább. A részletező esztétizálás helyett a leglényegesebb mondanivalót kifejező tömör formák keresése, az egyszerűség, áttekinthetőség Bortnyik alkalmazott grafikus tevékenységét szinte élete végéig jellemezte. A húszas évek elején készült absztrakt műveit a hatvanas években újra felfedezték, s ez grafikában, régi művei reproduktív jellegű újrafestésében az életmű legjelentősebb értékeinek reneszánszát eredményezte.

MOHOLY-NAGY LÁSZLÓ

Moholy-Nagy (1895—1946), a 20. századi egyetemes művészet egyik sokoldalú, univerzális egyénisége szintén a MA körében kapta az első indítékokat a modern művészet új kifejezési lehetőségeinek keresésére.

Az első világháború idején, katonai szolgálata közben kezdett el rajzolni, s rajzait tábori levelezőlapokon tucatjával küldte el Hevesy Ivánnak, akivel jó barátságban volt, s akinek Jelenkor című lapjában versei és prózai írásai jelentek meg, sőt a szerkesztő bizottságnak is tagja volt. A levelezőlapokon pillanatfelvételek láthatók a háború hétköznapjairól, a versek között pedig feltűnik egy, amely a fényt mint a tér, az idő és az anyag határait összekötő jelenséget dicsőíti.

1918-ban leszerelt, egy képe feltűnt a hadviselt művészek kiállításán, ő maga pedig szorgalmasan látogatta a MA tárlatait, előadóestjeit. 1919-ben már képzőművészként írta alá a magyar aktivisták Forradalmárok című kiáltványát. Ekkoriban már portréi, tájképei — amelyek tempera-, tus- vagy krétarajzként készültek — egységes stílus keresését mutatták. Rajzain a vonalak sajátos hálót alkottak, Moholy-Nagy emberarcokat, tájrészleteket analizált a ritmikusan artikulált vonalhálóval, amelynek eredete Berény Róbert és Tihanyi Lajos rajzain át egészen Boccioniig vezethető vissza. Ez a stílus 1921-ig több tájképét és portrérajzát jellemzi, bár 1920-tól művészeti alkotásainak nagy része teljesen új formanyelv felé vezető törekvéseket jelez.

1919 őszén, mintegy első korszakát összefoglalva, kiállítást rendezett rajzaiból és festményeiből Szegeden — ahol középiskoláit végezte —, majd az aktivizmus többi képviselője után Bécsben utazott, de ott csak néhány hétig maradt, továbbment, s hosszabb időre a közép-európai művészeti központok közül a legjelentősebb nagyvárosba, Berlinbe költözött. Berlin Nyugat és Kelet találkozóhelye, művészeti életében a svájci eredetű dada, az orosz és holland konstruktivizmus és szuprematizmus egyaránt jelen volt.

Moholy-Nagy László pályájának ezt a húszas évek eleji, szerteágazó, új utakra induló korszakát nehéz áttekinteni, a róla szóló emlékezések sokszor pontatlanok, de a bécsi MÁ-ban és más avantgarde folyóiratokban közölt reprodukciók és méltatások fontos támpontokat nyújtanak fejlődése felméréséhez.

Művei egy része 1920-ban az 1919-es tájképek problematikáját építette tovább. 1919-es *Táj házakkal* című festményén a hajladozó görbe vonalak hálója mellett már a geometria szabályos idomai is feltűntek:
44 kubusos háztömegek, kúp alakú dombok, félkörívben szerkesztett horizontvonal. *Magyarországi szántóföldek* című festménye szintén határértéket jelöl: a durva zsákvászonra festett kép, amelyet ausztriai gyűjteményben őriznek, s feltehetően Bécsben készült, Moholy első próbálkozását jelzi a geometrikus absztrakció felé. Kocsiról vagy vonatablakból látott, aratás utáni szántóföldek látványából felülnézetből szemlélt, a képsíkon diagonális irányban rendezett téglalapok sorát alkotta meg. Nyoma sincs képén az őszi színárnyalatok keresésének, a táblák vöröses aranybarnája, sötétzöldje s a göröngy érzetét keltő vászon mégis összefoglalóan a természeti látvány esszenciáját nyújtja.

Magyarországtól távolodva Moholy-Nagy újabb élménye az erősebben iparosított táji környezet volt. Osztrák, majd német területen még a vasúti szemaforok is hangsúlyosabbak, gyakrabban bontják meg a természetet hidak, alagutak, vasúti felüljárók, gyárkémények. Minderről színes vázlatokat készített, majd 1920-ban egy sorozat — átlagban 80 × 60 cm-es nagyságú, csaknem teljesen geometrikus, mechanikus szerkezetű — festményt, amelyek közül több megjelent a MA 1921-es Moholy-Nagy-számában, ahol Kállai Ernő Mátyás Péter álnéven írt cikke elismerő szavakkal mutatta be a művész új korszakát: „Moholy-Nagy László művészetében a nagyváros és a modern technika millió mozgás és formalehetőségén érzett ujjongás egy új világ hirtelen felfedezésére..." Az ujjongás kifejezés helyes és
38, 42, III találó ezekre a festményekre — a *Nagy vonatkép* (1920), a *Nagy kerék* (1921) vagy a *Hidak* több változata olajfestményben és akvarellkollázsban (1920—1921) —, mert közös jellemzőjük, hogy vidám, pozitív érzelmeket keltő színekkel, vörössel, sárgával, aranybarnával és különböző széttartó mozgásábrázolások halmozásával mutatták be, majdnem teljesen absztrakt képi világgá változtatva, az új élményforrást jelentő ipari tájat. A festményeken — mint Kassák vagy Bortnyik képarchitektúráin — feltűntek a színes számok és betűk, szintén érzelemkiváltó motívumokként. Moholy-Nagy László 1920-ban, 1921-ben készült festményei még kitűnően beillenek a MA-kör mechanisztikus szerkezeteket kedvelő, dadaisztikus, a képarchitektúrában pedig egységes rendező elvet kereső bécsi korszakába. Bár a MÁ-ban és a Horizont című MA-füzetben olyan rajzokat is közölt gépekről, hidakról, amelyek már kevésbé harsogóak, plakátszerűek, dekoratívak, mint Kassák és Bortnyik művei, ezek változatait, ha kiállításokra küldte — mintegy új stílusa mintadarabjaiként —, hangsúlyozottan színesre festette, hogy alkatrészeik és hátterük egyformán feltűnő, festőileg is élvezhető együtteseket alkosson.

1921-től művein már egyre elvontabb képi elemek uralma alá került a látványból kiszűrt motívum. A
43 festményeken, rajzokon szavak kerültek az ábrák mellé („Építs! Építs!" — látható többször is az egyik
45 rajzon, egy festményen a „Perpe" szó a perpetuum mobile rövidítése), a mozgást pedig széttartó egyenesek vagy mértani ábrák halmazának elhelyezésével szemléltette. A mozgás tanulmányozása Moholy-Nagy életművének egyik alapproblémájává vált.

1921 őszén Moholy-Nagy László aláírta a bizonyára Raoul Hausmann által fogalmazott, kettejükön kívül még Hans Arp és Ivan Punyi által szignált manifesztumot, amely a Weimarban szerkesztetett De Stijlben jelent meg, s címe: Felhívás elementáris művészetre! A manifesztum leszögezi — feltehetően az expresszionizmussal szembefordulva —, hogy a művész nem egyéniség, hanem a világot alkotó erők feltárója. A művészetnek energiaelemekből kell építkeznie és a világban fellelhető erőviszonyokat kell exponálnia. Moholy-Nagy László alkotó módon igyekezett követni ezt a manifesztumot. 1922-ben, az ugyancsak a De Stijlben megjelent Produkció—reprodukció című cikkében kifejtette, hogy az ember alkotta második természet voltaképpen a természet erőit hozza felszínre. Ez az alkotó, világformáló munka a művészetben is a produkció elvének érvényesítésével fejeződhet ki, a meglevő látvány reprodukálása helyett.

Jó példa erre, hogy Moholy-Nagy 1922 tavaszától egyre több oldalról és egyre szisztemetikusabban igyekezett megközelíteni a fény problémáját. Ekkor kezdte festeni üvegarchitektúrának nevezett festményeit, amelyek absztrakt formarendjükkel, az építés elvének vállalásával igen közel álltak a képarchitektúrához, egy dologban azonban feltétlenül túl is szárnyalták Kassák és Bortnyik architektúrafogalmát. A jövő szimbolikus jelentésű építményét ugyanis áttetsző, fényt érzékeltető, olykor egymáson áttűnő színsíkokból építette meg festményein. Ebben az építményben jelen van a

modern építészet utópisztikus ágának, a berlini Paul Scheerbart- és Bruno Taut-körnek az ismerete, de festészeti megvalósítása önálló lelemény.

1922 nyarától nyomon követhető Moholy-Nagy fényképészet iránti érdeklődése. Talán ez segítette az üvegarchitektúra-festmények létrejöttét. Moholy-Nagy első felesége, Lucia Schultz kitűnő fényképész volt, s ő ismertette meg férjét a sötétkamra, az előhívás, a fényérzékeny papírral való manipulálás rejtelmeivel. Fotóművészeti tevékenységét feldolgozó monográfusa, Andreas Haus szerint elképzelhetetlen azonban, hogy Moholy-Nagy ne hallott volna Christian Schad Schadographjáról, kamera nélküli fotóiról, amelyek közül egy 1920-ban a berlini Dadaphone című lapban is megjelent. Talán Paul Lindner ugyancsak 1920-ban megjelent írását is olvasta, aki szerint a fényérzékeny papírra varázsolt, át nem látszó tárgyak „lenyomata" láthatóvá teszi a fényt, úgy, ahogy még egyetlen festő sem tudott kifejező formákat teremteni. Moholy-Nagy, akár a húszas években Schad és Man Ray, erre az izgalmas kalandra vállalkozott, amikor rayogramoknak nevezett, kamera nélküli fotók sorát alkotta.

Moholy-Nagy első fotogramjai üvegarchitektúra-festményeihez hasonló, áttetsző mértani testeket ábrázoltak. Közös elvük a transzparencia, a különböző sűrűségű anyagokat különböző mértékben átvilágító fény érzékeltetése. Moholy-Nagy negatív fotogramjaiból felesége segítségével pozitívokat készített, festményein ugyanezt az elvet érzékeltette. Ekkor még akvarellel vagy egészen híg olajfestékkel alkotta meg transzparens képeit, a korábbi mechanisztikus képeknél világosabb, tartózkodóbb színekkel — szürkével, rózsaszínnel, halványzölddel —, egymáson áttűnő, egymást megváltoztató színsíkok rendszerében; később különböző műanyagokkal kísérletezett, elektromos galvanoplasztikai úton előállított tükröződő felületekre festett áttetsző kompozíciókat, a harmincas években pedig — ezt a kísérletet folytatva — elhagyott minden befestett felületet, s formába öntött térplasztikák áttetsző műanyagfelületével modulálta a fényt és a tért.

A térben elrendezett formák kérdése szintén már a húszas évek elejétől foglalkoztatta Moholy-Nagy Lászlót. Fából faragott geometrikus szobrait a MA és a Der Sturm közölte reprodukciókban. Foglalkozott fa- és fémkonstrukciók együttes, majd önálló tervezésével is: derékszögű és spirál formát egyesítő térkonstrukciója, amely később szintén több változatban elkészült, már a MA 1921-es évfolyamában megjelent. Moholy-Nagy már nem pusztán festő, hanem több művészeti ág problematikáját egységben látó művész, amikor 1922-ben az ugyancsak a MÁ-ban induló Kemény Alfréd művészetkritikussal együtt kiadta a Dinamikus-konstruktív erőrendszer című manifesztumot (a Der Sturmban jelent meg). Ebben — nyilvánvalóan az orosz konstruktivizmus térbeli szerkezeteinek ismeretében — a manifesztum két alkotója kinyilvánította, hogy a művészeknek „statikus anyagkonstrukciók helyett dinamikus konstrukciókat kell szervezniök, ahol az anyag csak mint erőhordozó van jelen. Ennek az erőrendszernek a problémáival a térben szabadon lengő plasztikák, a filmek mint vetített térmozgások szoros összefüggésben vannak." A mondat második része utal a probléma kitágítására. A manifesztum írói maguk is látták, hogy az egykorú kísérletek csupán a dinamikus-konstruktív erőrendszer első változatai, csak kísérleti és demonstrációs eszközök az anyag, az erő, a tér közötti összefüggések vizsgálatához, amelyek csak előzmények lesznek más, „szabadabban" mozgó műalkotások megalkotásához.

Ez a manifesztum a kinetikus művészet egyik első dokumentuma. Moholy-Nagy László maga is csak évek múlva tudta megszerkeszteni mozgó üveg- és fémplasztikáját, az elektromos színpadra tervezett fényjátékot (1929—1930), amelyen a mozgások és fényjelenségek gazdag változatait tanulmányozhatta és demonstrálhatta. Az 1922-es manifesztum szellemében ugyanezt a problematikát „szabaddabbá", anyagtalanabbá tette, amikor a „fénygép" játékát filmre vette, s megalkotta *Fekete-fehér-szürke fényjáték* című filmjét (1930). E műveinek alapelve, célja közös: láthatóvá kell tenni a természetben nem, vagy csak részleteiben látható mozgásviszonylatokat.

A dinamikus-konstruktív erőrendszerek manifesztumában a konstrukció mint világalkotó princípium szerepelt. Ez a konstruktivizmusfogalom eltért a pusztán technikai újításokat a termelésbe szervező produktivista konstruktivista fogalomrendszertől, de a természettel teljesen szembeforduló képarchitektúra-elvtől is. Legközelebb az orosz konstruktivisták ún. „realista" csoportjának, Pevsnernek és Gabónak a világkonstrukcióról alkotott elképzeléséhez állt. A „realista" manifesztumot 1922-ben az Egység című lapban Uitz Béla és Komját Aladár közölte, s így magyar fordítása első idegen nyelvű

megjelenése volt 1920-as moszkvai publikálása után. A „realisták" a tér és idő rendjében — csillagpályák mozgását figyelve — mozgások, energiák összefüggéseinek rögzítésére vállalkoztak. Matematikusok és csillagászok pontosságát követelték a művészettől, az absztrakt összefüggések törvény voltában látták minden esztétikum forrását. Nem vetették el a szépséget, hanem a természeti törvény szépségét kívánták megalkotni a művészetben. Moholy-Nagy László ezt a „realista" konstruktivizmusfogalmat vette át és munkálta tovább, s egyben megkísérelte a konstruktivizmus több ágának integrálását is az elkövetkező években.

Mindez a magyar avantgarde történetéhez részben közvetlenül, részben a kiadványok révén kapcsolódott. A MA bécsi körével Moholy-Nagy a bécsi MA egész fennállása alatt szoros kapcsolatot tartott. 1922-ben jelent meg Kassák Lajossal közös vállalkozása, az *Új művészek könyve*, melynek fényképanyagát nagyrészt Moholy-Nagy küldte Kassáknak Berlinből, az előszó és elrendezés azonban Kassák műve. A fényképanyag válogatása mégis jól mutatja Moholy-Nagy László 1920-as években kialakult fő érdeklődési területeit: az ipari létesítmények fényképei, a különböző mechanikus szerkezetek, gépek, a mozgás-közlekedés eszközei mind megtalálhatók az *Új művészek könyvé*ben. Megjelentek lapjain a kubista kompozíciók, a futurista mozgásábrázolások, Léger gépeket, szerkezeteket ábrázoló, kubizmusból kinőtt, verista-absztrakt festményei, a holland és az orosz konstruktivisták műveinek reprodukciói s a képarchitektúra és a magyar konstruktivizmus különböző alkotásai Kassák, Bortnyik műveitől a Losoncon élő Kudlák Lajos gépezeteket ábrázoló fametszetéig, amelynek stílusa már Moholy-Nagy 1920-as képeinek, rajzainak hatásáról vall. Bizonyára nem véletlenül szerepelt benne egy mozigép fényképe, s a könyv végén a képarchitektúrák, térkonstrukciók után egy filmforgatókönyv, az absztrakt film egyik feltalálójának, Vikking Eggelingnek *Horizontál-vertikál orchestra* című, először a MA hasábjain közölt grafikai képsora.

Az *Új művészek könyve* német és angol nyelven is megjelent, s bizonyára fokozta Moholy-Nagy és Kassák nemzetközi tekintélyét, amelyet 1922-ben a Der Sturm helyiségeiben külön-külön megrendezett gyűjteményes kiállításuk is megalapozott.

Moholy-Nagy László 1922-ben részt vett az év mindkét jelentős nemzetközi rendezvényén is: a düsseldorfi művészeti kongresszuson és a weimari dadaista-konstruktivista találkozón. A Theo van Doesburg által összehívott weimari rendezvényen ugyan kissé kifigurázták a dinamikus-konstruktív erőrendszerekről vallott elképzeléseit, a találkozó mégis fontos élménnyel ajándékozta meg; a vitáik mellett egyre több időt töltött a weimari Bauhaus műhelyeinek megtekintésével, egyre nagyobb érdeklődést tanúsított a Bauhaus anyagokkal folytatott kísérletei iránt, s fél év sem telt el, s már ő is oktatóként működött a Bauhausban Walter Gropius meghívására. Bauhaus-tevékenységének elvi előzményeit már 1922-ben az Akasztott Emberben közölt, *Vita az új forma és új tartalomról* című írásában fellelhetjük. Egy árnyalattal a képarchitektúra-programtól is eltávolodva leszögezte: „nem lehet anyag nélkül építeni."

A Bauhausban Moholy-Nagy László az előkészítő tanfolyamot tartotta és a fémműhelyt vezette, majd a fotócsoportot, de tevékenysége kapcsolatba került az intézmény többi műhelyével is. A Bauhaus-színpad rendezvényeit éppúgy figyelemmel kísérte és elemezte, mint a textilanyagokkal folytatott kísérleteket vagy a sorozatgyártással és az iparral való kapcsolatok kiépítésének próbálkozásait. 1923—1928 között működött ott tanárként, az általa szervezett Bauhaus-kiadványsorozat szerkesztőjeként és három fontos könyvének írójaként. Ez volt élete legtermékenyebb, legnagyobb hatású korszaka, oktatói munkája és könyvei több kontinens modern látáskultúráját alapozták meg. A Bauhaus-sorozat, amely elvben az aktivizmus szépen tipografált, propaganda célzatú kiadványainak folytatása, de a gyakorlatban sokkal szélesebb területeken mozgott, élete egyik fő művének tekinthető. A megvalósultnál is gazdagabbnak szánta, mint ez egy 1923-ban, Rodcsenkónak, az orosz konstruktivizmus egyik legjelentősebb alakjának írt leveléből kiderül. Könyveket tervezett az új életkonstrukcióról mint szociológiai problémáról, a gazdaság, a politika, a tudomány és a technika aktuális és speciális kérdéseiről, a művészet és agitáció kapcsolatáról, a földrészek évezredes kultúrái divergens eredményeinek konstruktív összeépítéséről, a filozófia, az irodalom és nyelv kérdéseiről. A megvalósult Bauhaus-könyvek közül elsősorban saját műve, *Az anyagtól az építészetig* című könyv tűzte ki céljául a konstrukció fogalmának ilyen kitágítását. Mint tankönyv azonban gyakorlatilag mégis a Bauhausban

folyó vizuális nyelvteremtés és anyagokkal való kísérletezés eredményeinek összefoglalása. (1929-ben jelent meg, de tanítási gyakorlatában a szerző láthatóan már korábban is alkalmazta a benne leírt kísérleteket.) A Bauhaus-sorozatban megjelent másik két műve a Bauhaus színpadi és színházépítési terveit foglalta össze (ez Oskar Schlemmerrel és Molnár Farkassal közösen írt könyve, *A Bauhaus színháza,* 1925), illetve a húszas évek művészetének legaktuálisabb műfaji, technológiai problémáit analizálta (*Festészet-fényképészet-film,* első kiadás 1925, második kiadás 1927).

A *Festészet-fényképészet-film* az optikai megformálás különböző módozataival foglalkozik, a fény-tér-idő összefüggéseit ismerteti és elemzi. Az elektrotechnikai ipar mesterséges anyagainak felhasználása a festészetben éppúgy tárgya, mint a hangosfilm vagy a távolbalátó készülék (egykori nevén telehor). Moholy-Nagy célja a látószerv gazdagítása, a fényképezés, a film s a montázs műfajának „mechanikus kiépítése".

A montázs kérdése — síkra applikált plasztikai formákkal, kivágott, ragasztott, festett absztrakt 41
elemekkel és fotókkal — már a húszas évek elejétől foglalkoztatta Moholy-Nagyot. A Bauhaus
fényképészeti műhelyében alkotta fotoplasztikának is nevezett fotómontázsai legtöbbjét, ezek közül
néhánynak igen erős társadalomkritikai jelentése is van. (*Világépítmény* című kollázsán például gúlaszerű
építményt alkot az emberi lábak által tartott világ, az emberi társadalom, amelyet rettegéssel vegyes
csodálkozással figyelnek az állatok, egy másik kollázsán egy keselyű, kivágott és egymás mellé ragasztott 98
bankjegyek, a kor inflációs pénze felett őrködik.) Moholy-Nagy fotokollázsainak hősei a merész
ugrásokra képes artisták, a cirkusz clownjai és izomemberei, a világ bajnokai. Ezek a szereplők az
aktivizmus gondolatkörének folytatását jelzik az új műfajban.

A fényképészettel, filmmel foglalkozó tevékenységének újabb állomása *A nagyváros dinamikája* későbbi filmvázlata, amely a *Festészet-fényképészet-film* című könyvben jelent meg, tisztább tipográfiával, mint korábban a MÁ-ban, és fényképkivágásokkal, ún. typofotokkal. A különböző mozgások ábrázolásával itt szembekerült a mozgások korlátozottságának kontrasztja is, a modern nagyvárosi lét egyik kínos, szorongató élményeként (a tigris és ketrece, az oroszlán ismételt megjelenése, a vágóhíd negatív élményekkel jelzi a nagyváros dinamikáját; mellettük a katonák menete a húszas években már érezhető társadalmi válságok, katasztrófák előérzetéről árulkodik). Moholy-Nagy László filmtervének nem akadt megvalósítója, művészetének erősebben társadalomkritikus rétege csak saját kiadványaiban jutott szóhoz.

A Bauhaus színházról készült könyvbe írt tanulmányában Moholy-Nagy Lászlót a színpadra varázsolható mozgások sokasága foglalkoztatta. A korszerű színház előzményének a futuristák, expresszionisták, dadaisták, kísérleteit tekintette, de a megvalósulást már nem bennük látta, hanem a technika minden eszközét felhasználó totális színházban. A színpadi cselekmény nála hang-, szín-, fényakciók sokaságát jelenti, elképzelése szerint minden irodalmiság másodlagos.

A Bauhaus magyar növendékei és tanárai közül több alkotót is foglalkoztattak színháztervek — így
bátran mondhatjuk, hogy a színház a húszas évekbeli avantgarde magyar képviselőinek egyik központi
témája volt. Weininger Andor, aki festőként Doesburghoz és a De Stijl-csoporthoz hasonult, a 97
Bauhausban gömbszínházat tervezett, Molnár Farkas pedig a színpad és a közönség kapcsolatát 96
mechanikus szerkezetek segítségével fokozó U színház tervezője volt. Moholy-Nagy a Bauhaus-könyvek
sorozatában így okkal emelte ki a színházat mint az avantgarde egyik fő érdeklődési területét, amelyben
az egyetemesség elve érvényesülhetett.

Az anyagtól az építészetig című könyv első fejezete a Nevelési problémák címet viseli. Nem valamilyen szakma, hanem minden ember számára készült. Befogadókat és aktív alkotókat is akart nevelni, egyszerre a modern élet és a művészet vívmányai számára. A Bauhaus — a könyv szerint — nem szakmát tanított, hanem embereket nevelt, programja szerint vizuális kultúrával fejlesztette érzelmeiket és gondolatvilágukat, majd műhelyeiben megtanította növendékeit különböző anyagokkal bánni, a nevelés végső célja pedig „a teljes ember" volt, aki „az élet minden dolgában ösztönös biztonsággal megállja a helyét". Mindezt érzékszervi gyakorlatokkal (tapintás, látás és az érzékeltek elemzése), az új technikai lehetőségek megismerésével (montázs, fotó, film fényjáték), valamint a régmúlt, s még inkább a közelmúlt vizuális kultúrája fő emlékeinek elemzésével érte el a Bauhaus-oktatás.

Amikor Walter Gropius távozásával egyidejűleg 1928-ban Moholy-Nagy László is megvált a dessaui Bauhaustól annak szűkülő, technicista elvei miatt, néhány évig Berlinben is a színházi életben találta meg helyét és tevékenységi területét. Erwin Piscator színházában és a Krolloperben készített díszleteket, sajátos fény- és hangeffektusokkal. A *Hoffmann meséi* (1929), a *Pillangókisasszony* (1931), Walther Mehring *Berlini kalmár* című drámája (1930) és Paul Hindemith *Hin und Zurück* (Oda-vissza) című műve Moholy-Nagy László díszleteivel került bemutatásra.

A színház mellett a filmkészítés is egyre több idejét töltötte ki; a berlini városi élet hétköznapjairól (*Berliner Stilleben,* 1927), a marseille-i régi kikötőről (*Marseille—Vieux port,* 1929) készült rövidfilmjei ugyan lassúbb ritmusúak s leíróbb jellegűek, mint meg nem valósult nagyvárosi filmterve, a harmincas évek elején készitett, nem is teljesen befejezett *Cigányok* című filmjében azonban a természetes mozgások (tánc, verekedés, rohanás) sokaságát sikerült felvevőgépével rögzíteni és sodró erejű filmmé komponálni.

Moholy-Nagy berlini tevékenységét megszakította Hitler hatalomra jutása. 1933-ban részt vett a világ haladó építészei szervezetének, a CIAM-nak görögországi kongresszusán, sőt, filmet is készített az ott megjelent alkotókról. Még ebben az évben — a politikai helyzet változása miatt— távoznia kellett életpályája felívelő szakaszának színteréről, Németországból, s ezzel Magyarországtól is távolabb került, noha hazájával s a magyar avantgarde közép-európai művészeti központjaival soha nem szakadt meg teljesen a kapcsolata. Írásai továbbra is megjelentek különböző magyar nyelvű folyóiratokban (Dokumentum, Korunk stb.). A harmincas évek elején rövid időre Budapestre látogatott, előadást tartott az Ernst Múzeumban, kevés néző előtt levetítette a *Fekete-fehér-szürke fényjáték*ot, kiállításának megrendezéséről tárgyalt, de csak reklámgrafikai kiállításon szerepelhettek művei az Iparművészeti Múzeumban.

1931-ben örömmel fogadta el a pozsonyi iparművészeti és ipariskola (vezetője Josef Výdra, tanárai Ludovit Fulla, Mikulaš Galanda, František Maly, Ester Šimerova stb.) az ún. pozsonyi Bauhaus meghívását előadások tartására. Szalatnai Rezső így írt erről a Fórum című lapban: „Ez pedig európai kapcsolódást jelent, közvetlen és gáncsnélküli belépést korunk szellemi képletébe." Moholy-Nagy öt előadást tartott 1931 márciusában Pozsonyban, az iskola értesítője fényképét is közli, amint az iskola fotótagozatán előadás előtt vagy után beszélget hallgatóival. Számára az előadások bizonyára a Bauhaus-kiadványokban megjelent írások népszerűsítését jelentették, a pozsonyi — több ipari és művészeti ágat magábafoglaló — iskola megismerése pedig revelációt arról, hogy a Bauhaus eszméi széles körben terjednek. „A pozsonyi napok személyes és szakmai szempontból egyaránt igen értékesek voltak — írta Výdrának még ebben az évben —, az Önök munkássága közös szándékaink komolyságának csodálatos bizonyítéka."

1933-ban Moholy-Nagy László ismét előadásokat tartott ebben a Magyarországon kevéssé ismert kitűnő intézményben, amelynek festészeti, grafikai, reklámgrafikai, fotográfiai, kerámiai és textil-osztályán egyaránt a Bauhaus-hagyományokat alkotóan továbbfejlesztő művek születtek. Az iskola a nemzetközi színtereken szereplő magyar avantgarde képviselői közül 1935-ben még Kállai Ernőt látta vendégül, aki „a természet új arcáról" tartott előadást, növendékei jelen voltak Kassák Lajos körének 1931-ben a pozsonyi Munkásakadémia szervezésében a pozsonyi városi színházban rendezett szavalóestjén, valamint a Munka-kör 1932-es — a pozsonyi Művészegylet által rendezett — fotókiállításán.

Szoros volt Moholy-Nagynak a Korunkkal kialakított kapcsolata is. Amikor 1934—1935-ben Hollandiában élt és dolgozott, s kiállítások rendezéséből tartotta fenn magát, a Korunk számára akkor is pontosan küldte cikkeit Amszterdamból. 1935—1937-ben, akkori tevékenységi területéről, Londonból ugyanígy megérkeztek írásai Kolozsvárra. *Az anyagtól az építészetig* című könyvének nagy része megjelent magyar nyelven a Korunkban, a filmmel kapcsolatos elméleteinek fejlődése is pontosan nyomon követhető a lapból. Gaál Gáborral valószínűleg már 1917-ben megismerkedett, a későbbi lapszerkesztő húszas évekbeli berlini tartózkodása idején is többször találkozhattak, s ez a barátság az amszterdami, londoni korszakban is folytatódott, sőt még Moholy-Nagy 1937 utáni új hazájából, Amerikából is érkezett levél Kolozsvárra Gaál Gáborhoz, amelyben — mint a téma feldolgozója, Mezei József a Bukarestben 1979-ben megjelent Moholy-Nagy-antológia előszavában kifejtette — „Moholy-Nagy ... haladékot kérve, a legkészségesebben ígéri a munkatársi együttműködés folytatását".

A Korunk közölte Moholy-Nagy László 1937-es londoni kiállításának megnyitó beszédét, amelyet a weimari és dessaui Bauhaus egykori vezetője, Walter Gropius tartott, Siegfried Giedion tanulmányát, amely a brünni Telehorban jelent meg, valamint Herta Wescher cikkét, szintén a František Kalivoda által szerkesztett brünni lapból, vagyis a kolozsvári magyar avantgarde lap a harmincas évek végéig lényegében teljes áttekintést adott Moholy-Nagy sokoldalú munkásságáról. „Aki anekdotát keres Moholy-Nagy képeiben, azt nem fogja megtalálni — olvassuk Gropius jellemzését az említett megnyitó szövegében. — A szín, a forma, a fény szépsége azonban megsejteti velünk az új látást, amellyel Moholy-Nagy és néhány kortársa ajándékozza meg a világot."

A londoni évek néhány fotókönyv, film és újabb, meg nem valósult filmterv mellett ezzel az összefoglaló életműkiállítással ajándékozták meg Moholy-Nagyot (kiállítása színhelyén, a London Galleryben különben szakmai tanácsadóként szerepelt), s egy ajánlólevéllel Amerikába, hogy a háborúra készülő Európát elhagyva, az európai szellemi elit új emigrációs központjai egyikében kezdje újra művészi és oktatói-pedagógusi tevékenységét. Régebbi könyveit újra kiadta, s újakat is írt angol nyelven. *Az anyagtól az építészetig* című mű *The New Vision* címmel jelent meg, új könyvei pedig a *Vision in motion (Mozgásban látás)*, amelyet életművét összefoglaló fő művének tartanak, továbbá önéletrajza, az *An Abstract of an Artist (Egy művészpálya summája)*.

1937. október 18-án harmincöt növendékkel indult a chicagói új Bauhaus, s azzal a céllal, hogy tudós és művész szoros együttműködését elősegítve, az új látás alapelveit rendszerezze és oktassa. Az ipari formatervezés, a tipográfia, a kiállításrendezés technikája mind szerepelt anyagában. Egy évvel később Moholy-Nagy körbeutazta Amerikát, hogy csődbe jutott iskolája számára anyagi támogatókat szerezzen. Nyolcvan diákjának sorsát először mégsem tudta jobbra fordítani.

1939-ben azonban Moholy-Nagy lakásán ismét megalakult az új Bauhaus, az ipari formatervezés iskolája; tanári kara: Kepes György, Charles W. Morris és mások. Tizennyolc növendékkel indult, de egy hét múlva már huszonnyolcan voltak, 1945 után pedig számuk már a négyszázhoz járt közel. Ekkor már a tanárok sora tanította a konstrukció és formatervezés Moholy-Nagy s a régi Bauhaus által kidolgozott elvei alapján az új technológiákat, az anyag- és fénykísérleteket.

Moholy-Nagy ekkor már súlyos beteg volt, családja segített neki plexiszobrai technikai előállításában. Plasztikáin és festményein a transzparencia, a mozgás, a formák egymásba hatolása és egymásra gyakorolt hatása foglalkoztatta. Haláláig folytatta oktató, kísérletező és műalkotásokat teremtő munkáját, bár gyakran elégedetlen volt az elképzeléseitől eltérő társadalmi-művészeti fejlődéssel. 1946-ban, alkotóereje teljében halt meg fehérvérűségben. Életműve, pedagógiai munkássága a 20. század egyik legnagyobb művészeti teljesítménye.

PÉRI LÁSZLÓ

Péri László (1899—1967) a MA budapesti korszakában még színészként működött. Mácza János és Reiter Róbert emlékezete szerint kitűnő orgánuma, tehetsége alkalmassá tette volna erre a pályára, bár a tízes években kőfaragással és plasztikai stúdiumokkal is próbálkozott. A Tanácsköztársaság bukása után először Csehszlovákiába, majd Bécsen keresztül Párizsba utazott, de csak rövid ideig maradt ott, mert a Horthy-rendszer elleni nyilvános tiltakozása miatt a francia kormány kiutasította. Ekkor Berlinbe ment, és egyre erősebben képzőművészettel, szobrászattal, grafikával kezdett foglalkozni. Jó barátságba került Moholy-Nagy Lászlóval, akivel 1922 februárjában festményeket, rajzokat és plasztikákat állított ki a Der Sturmban. Szinte minden kortársához viszonyítva újat jelentett, hogy betonból formált szobrokat — a kiállítás katalógusa szerint fekvő alakokat —, víz mellett ülő modellt mutatott be. A beton— halmazállapotának változása miatt — élete végéig foglalkoztatta, műveinek alapanyaga maradt 55, 56
különböző periódusaiban. Már 1920-tól kezdve igyekezett a tárgyi motívumokat geometrikus formákká alakítani és lehetőleg a síkhoz közelíteni. 1921-től talán már készített betonreliefeket, amelyeket színes akvarell- vagy tempera-vázlatokon tervezett meg, sőt az is előfordult, hogy a betonrelief előzménye színes papírkollázs volt. A Kassák és Moholy-Nagy által kiadott *Új művészek könyve* fametszetben közli egyik betonrelief-tervét. Péri ekkor már nem tartozott a MA körébe; inkább az abból kiszakadt Egység- és Ék-

csoporthoz kereste a kapcsolódási lehetőségeket. Kassák és Moholy-Nagy ennek ellenére meglátta terveiben azt a nóvumot, amely egyéni technikáját és stílusát nemzetközi viszonylatokban is értékessé tette.

Péri absztrakt-geometrikus konstrukciói grafikai változatukban dinamikusan kiegyensúlyozott, perspektivikus rövidülésben ábrázolt és síkban kiterített elemek együttesei. Ilyen rendszert kevés geometrikus művész alkotott, egyenletes ritmusa is egészen egyéni volt. Betonreliefjei pedig olyan modellek, amelyeket térben is meg lehetne valósítani. A színes beton optikai és tapintási élményeket egyaránt kínál a nézőnek, a térélmény pedig Kassák képarchitektúráinál vagy Moholy-Nagy üvegarchitektúra-festményeinél sokkal konkrétabb, az anyaghoz és valóságos építészethez jobban köthető. Legközelebb talán Tatlin fém-fa reliefjeihez állnak Péri betonplasztikái, a választott anyag azonban egészen más vizuális hatásokat kelt; a térbeli feszültség masszív matériaélménnyel, tárgyiassággal, a természeti asszociációktól való teljes szakítással és egyben a formaviszonylatok absztrakt rendjének ritmikus változatosságával jár együtt.

Péri fekete-fehér vagy színes (piros-fekete) linóleummetszetei a térbeli viszonylatok előtanulmányai voltak. (Egy ilyen metszetsorozata 1922—1923-ban a Der Sturm kiadványaként jelent meg.) A kép síkján elhelyezett formák nem táblaképre emlékeztetnek, hanem mélység, kiterjedés és elhelyezkedés téri képzeteit keltik a síkban. A színes betonreliefek sötét-barnásvörös, szürke és fekete részletei azért válnak anyagszerűvé, mert Péri nem befesti, befedi színnel a betont, hanem a masszába keveri a festéket, s így szín és anyag egyneművé válik.

Péri László monumentális művészetének Kállai Ernő volt az egyik első interpretátora. Ő a térkonstrukció kifejezőeszközeit valamilyen komor pátosz megformálásának tartotta, amely a szigorú fegyelem és a gazdaságosság eredménye. Barbár erők durva kitörését szedi rendbe ez a fegyelem, és egy teljesen új, monumentalitásra irányuló, ideologikus hátterű szándékot tesz esztétikumot teremtő erővé. Péri elfogadja, hogy a proletariátus kultúrájának teljesen meg kell újulnia a polgári kultúrával szemben, s művészetének, vizuális alapelemekből építkezve, az új kultúra szerkezetét kell szimbolizálnia. Ebben a szerkezetben a tömegek ereje, elsodró mozgása és egyneműsége absztrakt formák és homogén erőterek dinamikájában válik láthatóvá.

1922-ben Péri László részt vett a düsseldorfi művészeti kongresszuson, s ott a Liszickij és Doesburg, valamint Hans Richter által szervezett konstruktivista állásfoglalásokhoz csatlakozott. 1923-ban az Egységben a konstruktivizmus formai és rendszerező fegyelmét a proletárkultúra felől érkező ideológiai programmal szintetizálta, s ennek mind plakátszerű, politikai jelszavakkal összekomponált térkonstrukció-tervekben *(Proletárok, győznünk kell!)*, mind a kommunista konstruktivizmus megteremtését célul kitűző manifesztum formájában hangot adott. Az Egységben 1923 márciusában megjelent egy nyilatkozat, amelyet Kállai, Kemény Alfréd, Moholy-Nagy László és Péri László írt alá, de amely legerősebben Péri 1923-as művészetét tükrözi. A nyilatkozat az esztétikum és funkció kérdéseivel a társadalmi háttér problémáinak feltárása nélkül foglalkozó konstruktivizmusváltozatokat polgári konstruktivizmusnak nevezi, keresi az utat a kollektív építészethez, a „dinamikus architektúrához" mint „a kommunista társadalom központi műfajához."

Péri László 1924-ben az épületdíszítő dekorációk mellett épülettervezéssel is foglalkozni kezdett. Sok orosz építészhez hasonlóan ebben az évben ő is készített egy Lenin-mauzóleum tervet, mely az Egységben megjelent grafikáihoz hasonlított. A sarló és kalapács formáit elvonatkoztatva merész szerkezetű építményt képzelt el, amelyre mintegy tartószerkezet formájában került fel Lenin neve. A szakirodalomban megoszlanak a vélemények arról, hogy Péri járt-e Moszkvában ezekben az években, s tervét konkrétan benyújtotta-e, vagy csak német folyóiratokba és egy 1924-es moszkvai kiállításra szánta.

1923-ban a nagy berlini művészeti kiállításon Péri számára komoly megbízást jelentett egy háromrészes „falformáló" díszítés tervezése. A tervek jelzik, hogy plakátszerű, dinamikus — bizonyos mértékig a doesburgi kontrakompozíció elveit érvényesítő —, színes formákból összefoglaló, emblematikus jelcsoportot tudott teremteni. Ebben az időben komolyan gondolt rá, hogy továbbképzi magát az építészetben, egyetemre azonban menekült volta és anyagi helyzete miatt nem került, ehelyett egy berlini építési hivatalnál vállalt állást, de az ottani rutinmunkáktól elkedvetlenedve ezzel is felhagyott néhány év után. Közben több pályázaton megpróbált részt venni, de sikertelenül. Szinte tragikus, hogy

kis módosítással meg is építhető dinamikus épülettervcire a korszak egyetlen építésze vagy csoportja sem figyelt fel, így ez a körülmény is hozzájárult ahhoz, hogy visszatért a hagyományos plasztikai témákhoz, 1930 körül pedig a festészethez is, sőt emellett egyre több politikai rajzot készített berlini baloldali újságoknak. Expresszívebb, realisztikusabb s egyben hagyományosabb rajzainak a korszak munkásmozgalmának egyre inkább a natúra felé forduló igényei miatt nagyobb keletje volt, mint absztrakt térkonstrukciókból és feliratokból álló kompozícióinak.

1928-ban leendő második felesége, egy angol polgári családból származó, berlini konzervatóriumi növendék Périt majdnem nyomorgó, magányos, de szigorú életrend szerint élő művészként ismerte meg, aki plasztilinből kis figurákat szeretett mintázni. Egy-két évvel később ezeket a kis alakokat ismételten kiöntött diagonális szerkezetű, háromszöggé vagy rombusszá formált mértani kompozíciói csúcsára vagy a csúcs felé tartó élére ültette, és különös, távolba tekintő, utópikus szigetlakókként mutatta be őket. Később alakjait még sokféle jellemvonással látta el, s egyre változatosabb pózokba merevítve helyezte el épületek homlokzatából előugorva, kisplasztikai együttesekben — élete vége felé, a második világháború után több emlékegyüttesben is. Ez a változás azonban már emigrációs élete következő színhelyén, Londonban teljesedett ki. A munkanélküliség és válság, majd a nácizmus előretörése Németország elhagyására késztette. 1931-ben elvált magyar származású első feleségétől, s angol állampolgár második feleségével — némi üldöztetés után (feleségét kommunista irodalom terjesztése miatt letartóztatták) — 1933-ban átköltöztek Angliába.

Péri sok barátra lelt a szigetországban, néhány év múlva pedig ismét Moholy-Nagy Lászlóval közösen írt üdvözletet Magyarországra. 1936-ban a Soho square-en egy üres házban kiállítást rendezett betonreliefjeiből, ez azonban csak igen szerény sikerrel járt. De egy műtermet már be tudott rendezni magának, amelyben realisztikus, elbeszélő témájú reliefeket és agitatív erejű munkásszobrokat készített. Megkísérelte azt is, hogy igazi angol témákkal kerüljön közelebb a művészetétől elzárkózó angol közönséghez: illusztrációkat készített Swift Gulliverjéhez és John Bunyan Zarándok útja című könyvéhez. Az utóbbi annyira rabul ejtette, hogy élete végén kvéker lett.

A háború után néhány emlékművet készített; megrendítőek óvóhelyen alvó embereket ábrázoló művei, sebesülteket mentő alakjai vagy a húszas évek spirálépítményeire emlékeztető, drótból és betonból készített néhány méteres kompozíciója, amely egy lemeztelenített spiráltorony rekonstrukcióján dolgozó apró embereket ábrázol. A sokalakos szobormű, amely halványan emlékeztet Moholy-Nagy 1922—1928-as épülettervére, a kinetikus spirálkonstrukcióra, a nácik által lebombázott Coventry újjáépítésének állít emléket, ma a városka múzeumában látható.

Péri László életműve egészében az ifjúkorában vallott kommunisztikus elveket tükrözi. Angliai korszaka mégis bizonyos mértékig elszürkülés, kifáradás húszas évekbeli színes betonrelief-sorozataihoz képest, amelyeknek egy-egy eredeti vagy a háború után még általa újraöntött példányai jelenleg a világ nagy múzeumaiban (Brémában, Hannoverben, Budapesten) és néhány jelentős magángyűjteményben (Carl László, Bázel) találhatók.

A húszas évek Berlinjében nagy íveléssel induló életpálya a történelem viharai és visszahúzó erői miatt megtört, legjobb eredményei technikában, ritmusban, formában, színben azonban előremutatóak, későbbi korok épületplasztikája igazolhatja értékeiket.

KÁLLAI ERNŐ

Kállai Ernő (1890—1954) munkássága szorosan hozzátartozik az avantgarde történetéhez, mivel a 177
mozgalmak több változatának is jelentős elméleti szakembere, az új útakra lépő művészek első kritikusa és interpretátora, egy-egy irányzat célkitűzéseinek általánosítója, valamint több irányzat integrálója volt.

Budapesten került kapcsolatba a MA körével. Kassák 1965-ös emlékezésében leírja, hogy Kállai mint katona szabadságát töltötte Pesten, s így jelent meg a Váci utcai kiállítóhelységben. Kállai — tanári diplomájával és irodalmi ambícióival — ekkor találkozott először eredeti avantgarde kísérletekkel. Pedig az Egyesült Államokban és Európa több országában is megfordult.

A Tanácsköztársaság bukása után rövid ideig egy nyugat-magyarországi kisváros gimnáziumában tanított, majd ösztöndíjjal a weimari Németországba került. Ösztöndíjas korszakából származik a bécsi MÁ-ban Mátyás Péter néven megjelent írásainak sorozata. Amikor már nem volt ösztöndíjas, Kállai Ernő vagy Ernst Kállai név került cikkei alá. Kassák visszaemlékezéseiben említi, hogy először az expresszionizmus lelkes elemzője volt, írásai alapján azonban számunkra már csak az expresszionizmussal szembeforduló bíráló ismeretes: 1921-ben, a MÁ-ban publikált *Új művészet* című tanulmányában az expresszionizmus korának végét hirdeti — meglepő éleslátással. Elutasító magatartásának oka az, hogy az ekkori expresszionizmusban nincs „határozott gondolat, konkrét tárgyteremtés, anyagi és szellemi valóság, etikum és objektivitás". Az expresszionizmus nagy képviselőinek — Chagallnak, Franz Marcnak, Noldénak, Paul Kleenek és Kandinszkijnak — festészetét „mint szellemi vagy erkölcsi mélységek forró napra áradását" jellemzi ugyan, de mint történész a megelőző korszak szellemi termékeinek tekinti őket. Kállai ekkor még csak abszolútumokban tud gondolkodni, akár az avantgarde művészei. Az említett tanulmány következő folytatásában a futurizmus végét is kinyilvánítja, sőt azt is, hogy „az aktivizmus is túl van már az első nekirohanások pátoszán".

Nem kevésbé elavultnak tekinti a kubizmust, bár jelentőségét nem vitatja, hiszen „utat teremtett a metafizikáját és illúzióját vesztett, de technikájában, civilizációjában feltartóztathatatlanul progresszív huszadik század stílusának". Ez az új stílus a húszas évek eleji Kállai-írásokban a konstruktivizmussal azonosul.

Kállai interpretációiban önálló konstruktivizmuselmélet körvonalai ismerhetők fel 1921—1924 között, s bár ez az elmélet egyben kritika is, s változik, ez arra mutat, hogy Kállai pontosan arra törekedett, amire művész pályatársai: eljutni a problémák végső kiélezéséhez.

A húszas évek elején ő volt az első teoretikus, aki a konstruktivizmus fogalmát elvonatkoztatta az egyes iskoláktól, egyéni változatoktól, és egységes stílustörekvéssé, életrendező elvvé integrálta. „A konstruktív művészet egy minden mozzanatában hatalmas architekturális renddé összegeződő társadalmi élet perspektívája felé fordul" — írta 1922-ben a MÁ-ban, *A konstruktív művészet társadalmi és szellemi távlata* című cikkében. Kállai nem hagyott kétséget afelől, hogy ez a társadalom a kommunizmus, amelyben nemcsak a magántulajdon, hanem a család, az állam, sőt a nemzet megszűnésével is számolt. Így a művészi mondanivaló és forma kérdései csupán nemzetközi távlatokban szerepeltek.

A történelmi fejlődés távlatait Kállai — mint minden transzcendentalizmussal szakító gondolkodó — egyedül az ember akaraterejének és világváltoztató képességének rendelte alá. Nagy pozitívumnak tartotta, hogy a „konstruktív művészet szakított a transzcendentalizmussal", hogy „felhasználja a tudomány és technika eredményeit", hogy szerkezetté, renddé ötvözi a fizikai és társadalmi energiák különböző fajtáit. Pozitívumként fogta fel azt a kora termelői konstruktivizmusában hangoztatott eszmét, hogy „a konstruktív művészet képviselői anyag és szellem egységét leginkább egy gyári úton előállított acélkorongban tudják felfedezni".

„A konstruktivizmus korunk tárgyilagos munkamódszerének rokona" — írta 1923. május 1-én a MÁ-ban megjelent cikkében. Jelentősnek tartotta, hogy a konstruktivizmusban nincs hierarchikus rend, nincs semmiféle misztika, homályosság. A konstruktivizmust a gravitáció rendszerében elképzelt mozgásösszefüggésekhez hasonlította, bizonyára az orosz „realisták" mozgással kapcsolatos elméleteire és Moholy-Nagy dinamikus-konstruktív erőrendszer-elméletére támaszkodva. A kommunizmus társadalmát is valami hasonló dinamikus rendszernek képzelte el, amelyben kialakul „az élet új, tragédiás terhektől megszabadult rendje".

Kállai itt már megérezte a művészeti felfedezések és a történeti valóság közötti űrt, a húszas évek Európájának realitásait. A művészetelmélet kategóriáin egyelőre még belül maradva, jelezte a konstruktivizmus emblematikus művészetének esztétikai negatívumát is, amikor leírta, hogy a konstruktivizmus soha nem lehet drámai művészet, mert idegen tőle a tragikus dialektika gondolata, s így talán nem is alkalmas egy bonyolult valósághelyzet bemutatására.

Kállai 1923 körül már észrevette a konstruktivizmus utópisztikus jellegét. 1923-ban a holland konstruktivisták steril, apolitikus világát bíráló cikkében kiváló történeti érzékkel azt is megfogalmazta, hogy az etikai feszültségektől mentes „splendid isolation" állapota, a „szépen elrendezett függő

csodakert" eszménye nemcsak a kommunizmus, hanem — kis változtatásokkal — a modern nagykapitalizmus ideológiáját is kifejezheti.

Kállai 1923. november 15-én a MÁ-ban megjelent cikkében kicsit csalódottan írta, hogy a „konstruktivisták által remélt és megteremteni vágyott kommunizmus rendje csak emberi rend". A korábban abszolutizált etikai szempontok itt már visszájára fordultak, a tökéletes rend létrehozhatósága kétségessé vált. A hierarchia szempontja — először az ideológia szintjén — újra kívánatossá vált, az új társadalom felépítése csak így látszott elérhetőnek. 1924-ben már mindenfajta architektúra létezését kétségbe vonta a hierarchikus ideológiai középpontok megalkotása előtti történeti szituációban. „Nekünk nincsenek hierarchikus ideológiai középpontjaink — írta. — Ahol pedig nincsen ideológiai absztrakció körül kialakult kultusz, ott architektúra sincsen a szónak régi, minden részletművészetet, részletformát uraló értelmében."

Kállai megfogalmazásában visszafordulás figyelhető meg a hierarchikus ideológiai és társadalmi építmények s a múlt művészete felé. Ez a visszafordulás erősebben közösségi jellegű ideológiai formák megalkotását sürgette, több kultikus elemet igényelt, mint amennyit a konstruktivizmus kísérleti vagy termelői ága nyújthatott. Kállai itt már szakított a képarchitektúra-elmélet naiv társadalomformáló hitével, a tiszta formakapcsolatok agitatív erejének abszolutizálásával. A MA-kör képzőművészei közül talán senki sem gondolta végig ilyen következetesen a konstruktivizmus problematikáját.

A bécsi MÁ-ból, az Egységből, a Kunstblattból, a Jahrbuch der Jungen Kunst und Dekoration című lapból, a Der Araratból, a Ciceronéból, valamint más német lapokból — ahol számos Kállai-írás megjelent — jól kirajzolódik az európai konstruktivizmus elmélyülést kereső teoretikusának alakja.

Az 1920-as évek közepén ez a szándék dialektikusabb történetszemléletté és művészetfelfogássá változott. Megjelent gondolatai között a lehetőség és valóság, szabadság és törvény összefüggéseinek dialektikája, a nemzetközi és nemzeti viszonyának kutatása. Ezzel az utóbbi kérdéssel akkor került szembe, amikor szülőföldje festészetének történeti bemutatására vállalkozott. 1925-ben jelent meg Lipcsében *Neue Malerei in Ungarn* című könyve, amelyet rövidesen budapesti kiadása, az *Új magyar piktúra* követ. Ez a téma nem volt megoldható csupán a nemzetközi stíluskapcsolatok, sem egy elképzelt, jövőbeli társadalmi rend nézőpontjából, sem csupán egy abszolút képi formarend steril világának szemszögéből. Kállainak a művészet történeti létével kellett megismerkednie, hogy létezési formáinak változatosságát feltérképezhesse. Érzékeltetnie kellett a Székely Bertalantól Moholy-Nagy Lászlóig vezető történeti út összefüggéseit, meg kellett keresnie Munkácsy és Szinyei más karakterű örököseit. Kállai először helyezte művészettörténeti összefüggések rendszerébe a magyar avantgarde két-három évvel korábbi felfedezéseit, de ugyanakkor szinte először elemezte behatóan a magányos Csontváry, Egry, Derkovits művészetét is. Uitz, Nemes Lampérth, Perlrott Csaba, Kmetty 5—6 évvel korábbi alkotásai méltó helyet kaptak ebben a könyvben, amelyben Kassák, Moholy-Nagy, Péri és Huszár Vilmos képviselik a konstruktivizmus kifejezésmódját. De ekkor már nem emelte ki a sorból abszolutizált lehetőségként ezt az irányzatot sem.

Továbbra is kutatta a konstruktív tendenciákat a 20. század művészetében, a húszas évek derekától azonban már elődeiket is kereste, s a törekvést tágabban értelmezte. 1928—1929-ben mindezzel teljesen összhangban egy ideig a Bauhaus keretei között dolgozott. Egy Kassák Lajos hagyatékából előkerült fedőlapterv jelzi, hogy a Bauhaus-könyvtárban közös könyvet készültek kiadni *MA Ungarische Gruppe* címen. Kállai Ernő egy időre elvállalta a *Bauhauszeitschrift* szerkesztését, több jóbarátja is lett a Bauhausban ekkor működő művészek között (Fritz Winter, Fritz Kuhr, Max Bill, Heinrich Neugeboren — később Henri Nouveau), de nem egészen azt a Bauhaust találta meg Dessauban, amire vágyott. Ekkor már sem Moholy-Nagy, sem Walter Gropius nem dolgozott az intézménynél, melyet Hannes Meyer svájci építész, majd 1930-tól Mies van der Rohe vezetett, funkcionálisan erősebben széttagolt módon szervezve meg az oktatást. Kállai kritikusan kezdett közeledni a Bauhaus technicizált változatához, majd elhagyta az intézményt. Berlinben élt még 1935-ig, de „hazamenekült — mint egy őt támadó magyarországi cikkre válaszul írta —, mikor a harmadik birodalom már új nagyhatalmi fényében ragyogott".

A hazatérő, sváb származású Kállai ezentúl magyarnak vallja magát — bartóki, kodályi szellemben —, s a „magyar nemzet képében egyúttal a népi és polgári demokrácia képét szeretné látni". Ez a

program igen távol állt a harmincas évek második felének magyarországi helyzetétől. Kállai is egyre több keserűséget ért meg a fokozódó terror éveiben. Nem szűnt meg azonban a már tágabban értelmezett avantgarde — a progresszív művészet támogatója lenni. Hazatérése után rövid idővel Derkovits *1514* sorozatának nyomdai kiadásához írt előszót Bálint Györggyel együtt. Több cikkében foglalkozott a szocialista művészcsoport kiállításaival. Előadássorozatot tartott a Zeneakadémián *Cézanne és a XX. század konstruktív művészete* címen, mely csak a felszabadulás után jelent meg kötetben.

Elemző kritikusa volt minden új, figyelemre méltó jelenségnek a harmincas évektől haláláig. Vajda Lajos emlékkiállítása (1943) éppúgy az ő tette volt, mint a magyarországi absztrakt művészet első bemutatóinak megszervezése. Az absztrakciót a harmincas évektől organikusabban értelmezi, s akár Moholy-Nagy, rendszerét már 1922-től a természet egyik alapismérvének tekintette.

1945 után a konstruktivizmus egykori teoretikusa a történelmi korszakváltásnak megfelelően gyökeresen új művészetszemlélet kialakítását sürgette kritikában és művészetpolitikában egyaránt. 1946-ban Picasso-monográfián dolgozott. Szervezte a Négy világtájhoz címzett galériát, 1948 februárjában pedig nagyszabású kiállítást rendezett a Nemzeti Szalonban *A magyar művészet újabb irányai* címmel. 1948-ban lemondott művészeti tanácsi tagságáról, visszavonult; a dogmatizmus túlkapásai késztették erre. Életpályája több korszakon átívelt, gazdag hagyatéka azt jelzi, hogy tartós kapcsolatot alakított ki a avantgarde eszméinek alapjaival.

MÁTTIS TEUTSCH JÁNOS

A brassói születésű Máttis Teutsch János (1884—1960), aki Münchenben, majd Párizsban tanult mint szobrász és festő, Budapesten mutatkozott be először önálló kiállításon. A Visegrádi utca 15-ben megrendezett festmény-, grafika- és szoborkiállítása 1917-ben egyúttal a MA kiállítóhelyiségének avatása is volt. A kiállítás katalógusában Kassák Lajos jellemezte Máttis Teutsch műveit. Képei, szobrai lényeges jegyének tartotta a határozott egységet, „a felérzett színek tisztaságát", „a dolgozó vonalaknak a materiás kereteken is túl, a kozmoszba komponált ritmusát". A kiállításról fennmaradt régi fényképeken jól látható, hogy Máttis Teutsch e rendezvényen felvonultatta 1910-től induló pályája minden eredményét. Alkotásai az expresszionizmus egyik színes vonulatát képezték, s minden természeti indítékuk ellenére soha nem látott elvontságot képviseltek a magyarországi művészet környezetében.

Máttis Teutsch János a tízes években két gyűjteményes kiállítást rendezett a MA kiállítóhelyiségében, szerepelt a kollektív kiállításon, műveinek stílusa, mondanivalója kétségtelenül gazdagította az aktivizmus történetét.

1919—1920 után azonban már csak rövid ideig tartozott a csoporthoz. A háború végén szülővárosába költözött, s bár feltűnt több alkalommal Bécsben, a magyar emigráció székhelyén, műveinek megjelenése a bécsi MÁ-ban már csak epizódszerűnek mondható. Mégsem szakadt el azoktól az eszméktől és társadalomváltoztató, művészetújító programoktól, amelyeket az aktivizmus képviselt. Sőt, későbbi munkássága inkább mindezek lassú érleléséről, egyéni megoldásáról tanúskodik. Kassák Lajos egy 1917-ben kelt levelében Máttis Teutsch Jánost „sok jó figurális mű" alkotására ösztönözte. Kassák ezzel a mondattal az egyetemes ritmus, a természet erőinek megjelenítése mellett a természetet alakító ember világa felé akarta irányítani a művész figyelmét. A húszas évek közepén ért be ezeknek a tanácsoknak a hatása. 1917-ben Máttis Teutsch még ceruzával áthúzta Kassák levelét, s még évekig festette egyre nagyobb lendülettel, egyre monumentálisabb formátumban *Lélekvirágok*nak nevezett kompozícióit, amelyek olyan súlyú és jelentőségű sorozatokat alkotnak az egyetemes festészet történetében, mint Kandinszkij improvizációi és kompozíciói, az évtized végére azonban figuratív művész lett. A változás lassú volt, s az egyetemes művészet korszakváltásával párhuzamos. Máttis Teutsch utazásai révén és információk segítségével kapcsolatot tartott fenn a nagy művészeti központokkal, köztük a német avantgarde művészettel. 1921-ben Chagall és Klee egy-egy alkalommal kiállító társául választotta a berlini Der Sturm helyiségében. A húszas évek elején Bukarest legprogresszívebb művészcsoportjai, a Contimporanul- és az Integral-kör is örömmel fogadta csatlakozását. Szűkebb hazájában tiszteletteljes figyelemmel kísérte a kolozsvári, aradi avantgarde társulások munkáját, majd a nagybányai

művésztelepen a posztimpresszionizmuson túljutó művészet képviselőinek alkotásmódját. Bár a két világháború közötti Budapestet majdnem teljesen elkerülte, a KUT kiállításain azért szerepeltek képei. Önálló kiállítása is volt Hincz Gyulával és Mészáros Lászlóval közösen a Tamás Galériában (1929), sőt, a KUT-ban vezető funkciót betöltő Egry József ajánlására még egy külföldre induló magyar művészeti kiállítás anyagába is kértek tőle képet. (Egry ajánlása különben több mint udvariasság, panteisztikus természetszemléletükben sok rokon vonás lelhető fel.)

Mindezeket a tényeket azért kell felsorolnunk a művész életéből, hogy életének adataival is jellemezzük az avantgarde köreihez való tartozását. Önmagában teljes, külön világot alkotó műveivel a legkülönbözőbb hatósugarú, értékőrző vagy új értékeket teremtő csoportos vállalkozásokhoz tudott és akart kapcsolódni. Arról bizonyára nem volt tudomása, hogy 1926-ban Moszkvában szerepelt a „nyugati forradalmi művészek" kiállításán, mivel ott művei Mácza János gyűjteményéből kerültek a kiállításra, aki budapesti, bécsi találkozások emlékével együtt őrizte és hozta nyilvánosságra alkotásait. 1923—1924-ben azonban saját tulajdonában levő képeiből állította össze berlini, római és chicagói kiállítása anyagát.

Miközben a világ két pólusán szerepelt kiállításokon, művészete a húszas évek közepén éppen a változás állapotában volt, e változás eredményei azonban már saját hazáján és Budapesten kívül nem váltak ismertté. Ennek oka az a történeti fordulat, amely a húszas évek közepétől világszerte bekövetkezett; a nemzetközi művészeti kapcsolatok erősödése helyett autonóm nemzeti iskolák, elzárt csoportok alakultak ki.

Máttis Teutsch János kiemelkedő festményei ebből a korból a *Kék lovas* (1924) és az *Amerika* (1925) című kompozíciók. A *Kék lovas* címében és formáiban egyaránt a müncheni Blauer Reiter-kört, konkrétan Franz Marc *Kék lovak tornya* című festményét „álmodja vissza". Az ő festményén azonban már több a feszültség, a természeti formák geometrikus rendszerben jelennek meg. Az *Amerika* című képen félbevágott, jelképes jelentésű emberalakok felhőkarcolók közé szorítva igyekeznek kitörni a magasba.

Máttis Teutsch útja a húszas években az ösztönös, érzelmi-érzéki hatásokat közvetítő, természeti formákba „beleérző" művészettől a szimbolikus, külső szempontok szerint komponált művészetfelfogásig vezetett. Mind festészetében, mind szobrászatában egyre hangsúlyosabb szerepet kapott az egyenes, akár mint a legrövidebb út, akár mint az öblösödő, hajladozó formákat átszelő erővonal vagy a szórt fény játékai helyett bevetülő egyirányú fénynyaláb. Máttis Teutsch azonban soha nem lett pusztán geometrikus művész. Keleti filozófiák, vallások életszemléletének hatására az organikus és anorganikus világ nem vált szét művészetében. A húszas évek közepén nem állt egyedül ezzel a felfogással Erdélyben, ahol művészek és kritikusok követték a keleti meditáció technikáját, olvasták német fordításban Buddha beszédeit, igyekeztek „folyton siető, megismerésre törő európai emberből keleti gondolatsorok ismétlődő struktúrája nyomán" a szenvedésről és linearitásról leszokott keleti emberré válni.

Élete fő műveit, méretben, feszültségben és formai-tartalmi bonyolultságban egyaránt legjelentősebbnek nevezhető alkotásait a két korszak határán, a húszas évek első felében alkotta. (A *Lélekvirágok* nagyméretű változatait ma a bukaresti és brassói múzeumban őrzik.)

Máttis Teutsch János tájképekből elvonatkoztatott kompozícióinak szinte pályája kezdetétől állandó jellemzője volt a formák ritmikus ismétlése. Ezek kezdetben dombvonulatok, fák, felhők, húszas évekbeli festményein pedig alig észrevehető csúcsban találkozó görbék, nyitott gúlák és gömbök, amelyek vagy külső felületükön sötétebbek és belül a magjuk egyre áttetszőbb, vagy fénykörré világosodnak egy sötéten izzó magtól távolodva. František Kupka fúgáknak nevezett festményei hasonlíthatók csupán ezekhez a festményekhez, előzményük pedig Kandinszkij már említett, számokkal jelzett tízes évek eleji kompozíciói lehettek.

Máttis Teutsch több interpretálója szerint ezekben az években az egyetemes festészet legnagyobbjaival egyenértékű műveket alkotott. A húszas évek közepétől azonban a spekulatív elem erősödött œuvre-jének formálásában, az ösztönösséget teljesen elnyomta a rendszerteremtő szándék. Az 1923—1924 körül az előbb rajzokon, majd később festményeken is egyre többször megjelenő egyenesek némiképp megváltoztatták festményei formavilágát. Színük igen gyakran sötét: lila, fekete. Kemények és változtathatatlanok, akár a megszabott irány, a szigorú determináció. Egymást ölelő, lágy formákat

választanak szét, egymásba kapaszkodó, együtt lélegző színforma-lényeknek adnak más léptékű, más minőségű életlehetőséget. Olykor egyetlen alakot is két félre metszenek, sőt, mikor létezésük már elméletté tudatosodik a művészben, hangsúlyozottan fél-embereket, fél-tevékenységeket reprezentálnak. A fizikai és szellemi munkát, a futószalag dolgozóinak tevékenységét már ilyen egyenesekkel, félbe vágott figurákkal jeleníti meg a művész az évtized végén. A kép véglegesen eltávolodik a látvány közvetlen érzékelhető gazdagságától, hogy jel-képpé váljék. Ez jelzi az aktivizmussal való párhuzamát, formailag azonban a német proletkult tendenciákhoz is közel kerül, bár soha nem éri el keménységüket.

Máttis Teutsch művészetének változása nem hanyatlás, nem egyéni stílusváltás, hanem a korszak változását követő következmény. 1923-ban Hevesy Iván — zömében tízes évekbeli alkotásainak emlékére támaszkodva — nagy elemző tanulmányt közölt művészetéről a Nyugatban. Nagy eredménynek tartotta, hogy eljutott a „témátlan, abszolút képig", hogy művein csökkent a „mélységi értékek képalkotó szerepe", hogy egyre inkább „síkelemek képezik a stílusformáló elemeket". Hevesy mindehhez az emberi figura ábrázolásának hozzáhangolását várta, elsősorban a szobortanulmányok stilizált formáinak tanulságai révén. Hevesy igényes elemzésének következtetései szintén a jelalkotó, konstruktív képforma felé vezették Máttis Teutsch Jánost, sőt egy lépéssel még azon is túl az emberek és tárgyak új szimbolikus ábrázolása felé.

Sem Hevesy, sem ezt a programot az elkövetkező években tökéletesen megvalósító Máttis Teutsch nem vette észre, hogy e program túlzott racionalitásával merev és mesterkélt eredményeket is hozhat, még hidegebbeket és merevebbeket, mint az elutasított geometrikus absztrakció. A jellé vált figura többé nem érzékelteti a természeti formákba beleolvadó emberi alak materiális és pszichikai gazdagságát, hanem csupán egy-egy szociális, fizikai vagy pszichikai tulajdonságot jelenít meg allegorikus-szimbolikus formában. Ehhez a stilizált emberábrázoláshoz már elmélet, ideológia szükséges, nem lírai költészet, mint a korábbi expresszionista kompozíciókhoz. Talán a Bauhaus kiadványait, és az egykorú román konstruktivista-integralista manifesztumok célkitűzéseit olvasva jutott el Máttis Teutsch a húszas évek fordulóján önálló ideológiája megalkotásához. Állandó pedagógusi gyakorlata a brassói líceumban és a faipari főiskolán szintén igényelt valami akadémikus eredetű rendszert. Tapasztalatai összegezéseképpen 1931-ben adta ki Potsdamban *Kunstideologie* című, fametszetekkel illusztrált formatanát.

A *Kunstideologie*-hoz hasonló elméletek kidolgozása nem volt idegen a húszas évektől. Máttis Teutsch elmélete távolról emlékeztet Mondrian neoplaszticizmusára, és nem teljesen idegen Uitz Béla ideológiai formáról alkotott elméletétől sem, amelyet a művész a húszas évek eleji bécsi avantgarde-dal való kapcsolata révén jól ismerhetett. Mindkét elméletben a mértani formákhoz kötött, eszmei jelentések fűződnek, amelyek egy képi rendszer alapjait adják.

A vertikális a cselekvés, az emberi aktivitás, a horizontális maga a föld, a nem cselekvés, a halál. „Ami a földön van, vertikális, vagyis felfelé tör a földből — írja a művész —, az ember maga is vertikális, egészen addig, míg meg nem hal, s le nem teszik a földbe." A horizontális forma ugyanakkor a végtelen kiterjedést is jelenti, amelyet a művész körrel is ábrázol. Az egyik ábrán a körből egy felfelé törő finom görbe vonal emelkedik ki, mint a fű vagy a virág a földből. Ez a finom ívelésű görbe a szabályosan szerkesztett emberalakok mozdulatában éppúgy megismétlődik, mint Máttis Teutsch korai művein a fatörzsek vonalában. Ez a különösebben meg sem ideologizált vonal jelzi Máttis Teutsch János elméletének szecessziós-expresszionista eredetét.

Máttis Teutsch művészetében sok párhuzamos vonás van a Neue Sachlichkeit és a párizsi Art Deco stílustörekvéseivel is — bár sokkal idealizáltabb formában — eszmerendszere azonban mindezeknél elvontabb, elmélyültebb mondanivalót hordoz. Áttételes eszmei és formai hatása a magyar művészetben a fiatal Dési Huber István festészetében figyelhető meg, képeinek érett színességét, árnyalt dekorativitását azonban a nyersebb hatásokra törő, expresszív, kubista hatásokat is befogadó fiatal művész nem vette át. De az 1929 januárjában rendezett budapesti kiállításán szereplő szociális indíttatású festményei — a *Sport*, a *Bányászok*, a *Fürdőzők* és a *Pihenő* — mindenképpen a harmincas években kibontakozott magyarországi szocialista művészet előzményeinek tekintendők.

Máttis Teutsch János művészete a harmincas években szűkebb hazájában is csak kevesek számára volt hozzáférhető. 1928 után nem utazott külföldre, 1933 után nem volt önálló kiállítása, 1940—1944 között egyáltalán nem vett részt a művészeti életben. Még családja is inkább csak sejtette, hogy részt vett a

földalatti antifasiszta mozgalmakban, az illegális munkában. Kitörési kísérletei — mint például a harmincas években készített freskótervei, az *Ezüst vertikálisok*, a *Munka*, az *Anyaság*, a *Férfialak kalapáccsal* — a két háború közti Romániában nem voltak kivitelezhetők. Kisméretű szobrai, papírra festett olajképei, vázlatai közül csupán a magángyűjtők vásároltak elvétve. Teoretikus gondolatait a *Kunstideologie* megjelenése után már csak gyermekei, unokája és önmaga számára készített jegyzetek formájában vetette papírra. Igen közeli barátja volt Ligeti Pál építész, aki a művészeti stílusok harmonikusnak ítélt eszményeinek tanulmányozásával kereste a kiutat a kor társadalmi és művészeti válságából: látszatra a jövő felé fordult, a jelen igen sok művészeti jelenségét elfogadta, de a szintézis formai és eszmei lehetőségeit a múltban lelte fel. Ligeti Pál eszméi hatására Máttis Teutsch János addig csupán a 20. század formavilágát tükröző festményein egyiptizáló formaelemek és motívumok tüntek fel, az alakok a legnagyobb felületek törvényei szerint formálódtak, szobrai is mesterkélten kiszámított konstrukciókká váltak. Archipenko húszas évek elején érezhető hatása eltűnt művészetéből, az absztrakt expresszionizmusnak már az emléke is alig kísértette, s világa is egyre időtlenebbé vált. A második világháború befejezése után igyekezett bekapcsolódni városa újjászerveződő művészeti életébe, elvétve kiállításokon is szerepelt, a nyugat-európai művészettörténetírás számára azonban csupán távoli, de felidézésre érdemes emlékké, illetve újrafelfedezés tárgyává vált az 1915—1925 közötti években keletkezett, egyetemes jelentőségű műalkotásainak sora.

FORBÁT ALFRÉD

Forbát Alfréd (1897—1972) Pécsett született. Budapesten és Münchenben tanult építészetet, majd 1920-ban Weimarba került. Mint építész Walter Gropius magánirodájában gyakornokoskodott, mivel építészeti műhely még nem volt a Bauhausban. Forbátot a Bauhaus műhelyeiben ekkor az expresszionizmus, a szecesszió vagy a távolabbi, klasszikus hagyományok hatása alatt folyó kísérletek még kevéssé foglalkoztatták. Építészként az akkoriban az építészet nagyipari átszervezésével foglalkozó Gropius elveivel érzett rokonságot. Kutatta a szabványelemeken alapuló tipizálást, a széria módszer kialakítását. Ezek az elvek természetszerűen a holland De Stijl-kör építészetéhez vitték közelebb. Berlinben 1920-ban személyesen is megismerte Theo van Doesburgot — Adolf Behne és a Taut építésztestvérpár körében —, majd amikor 1921 áprilisában Doesburg Weimarba költözött — bár Walter Gropius korábbi meghívása ellenére mégsem lett professzor —, Forbáttal való barátsága képezte az összekötő kapcsot a két, alapjában rokon, de stílusjegyeiben ekkor még különböző mozgalom között.

Doesburg Bauhauson kívüli De Stijl-tanfolyamán az elementáris művészet formatanát mutatták be. Doesburg erősen elítélte az expresszionizmust, sürgette a teljesen absztrakt formák követését mint az új plasztikus művészet elveinek érvényesülését. Könyvét — amelynek részletei 1919-ben már a De Stijlben megjelentek — évekkel később a Bauhaus könyvsorozatában Moholy-Nagy László adta ki. 1921-ben azonban Doesburg még elítélte a Bauhaus expresszionista degenerációját, és azt javasolta Gropiusnak, hogy próbálja mozgalmát a De Stijl egységes, tiszta síkokra és geometrikus, sztereometrikus formákra építő stílusa felé orientálni. 1924-ben, Moholy-Nagyhoz írt levelében Doesburg leírja, hogy számára idegen a Bauhaus-növendékek keleti filozófiákkal és életrenddel átitatott életvitele és munkamódszere, s az, hogy céljuk mindenekelőtt egyéni művészeti teljesítmények létrehozása.

Doesburg elveit mindenekelőtt a Gropius-irodában működő építészek értették meg, segítették, és követni is próbálták: Adolf Meyer elintézte, hogy Weimarban műtermet nyisson, Forbát pedig a vizuális művészet több ágában hasznosítható, ideálterveknek felfogható kompozícióiban az egyik legközelebbi követőjévé, s egyben elvei önálló feldolgozójává vált.

A képarchitektúra egyik igen szigorú, elementáris változatának és szakmai kiteljesítésének is felfogható Forbát-kompozíciók egytől egyig kisméretű, sem színeikben, sem formájukban nem hivalkodó, de belső szerkezeti rendjükben alaposan átgondolt alkotások. Rendszerükben érezhető, hogy alkotójuk soha nem egyetlen épület kereteiben gondolkodik, amikor épített formák összefüggéseit rajzolja fel rendkívül finom, vékony vonalakkal vagy gondosan kiszínezett felületekkel, szabályos mértani rendben, hanem mintha épületcsoportok, városrészek, útrendszerek, alul- és felüljárók távlati

képét, szerkezeti viszonyait vázolná, minimális méretekre kicsinyítve, felülnézetből, megépített formájukban már nem is látható összes változatukban és lehetőségükben.

Forbát ebben a liliputi tökéletességben minden részlet megrajzolására gondosan ügyelt. Mintha vékony fémhuzalokra szerelve jelenne meg — a természetet már teljesen kiiktatva — az új civilizáció városa, amelyet teljesen homogén formarend tart össze. Ez az egyenesekre, félkörívekre, szép arányú, függőleges és vízszintes irányban álló hasábokra „hangszerelt” világ a legteljesebb módon steril, harmonikus és esztétikus. Esztétikuma és harmóniája tiszta matematikai viszonylataiban, tartózkodó, logikus fény-árnyék, szín-forma összefüggéseiben rejlik, s mintha funkcióinak hitelét és igazságát is szavatolná mindez. Forbát — a holland De Stijl-mozgalomtól eltérően — később európai hagyományo-
40 kat keres elementáris művészetéhez. Az 1920-as években készített geometrikus kompozícióit középkori kőfaragójegyekhez hasonló jellel látta el — ezzel egyúttal művészi individuumát is takarva —, egy-egy belső térre, színpadra tervezett rendszerében pedig gótikus templombelsők formai és eszmei rendjének szellemét igyekezett felidézni. Amikor 1924—1925-ben a Bauhausból egyenesen Macedóniába került, s ott Szaloniki modern részének tervezésével bízták meg, a görög kultúra évezredes múltjával is megismerkedett. Később, 1933-ban Dörpfeld régészprofesszor mellett archeológusként is dolgozott. Az Archaeologiai Értesítőben már 1918—1919-ben közölt régészeti tárgyú dolgozatokat. Ebben az igazodásban nemcsak a Bauhausban is „örök hagyományokat” kutató, Itten által képviselt tradicionalizmus lelhető fel, hanem talán a budapesti Műszaki Egyetem régész-műemlékvédő oktatási gyakorlata is, természetesen egy elvontabb gondolati rendbe transzponálva.

Forbát 1925—1928-ig a berlini Sommerfeld cég építészeként dolgozott, 1928-tól pedig Johannes Itten berlini művészeti iskolájában tanított. Pedagógiai munkásságában a formai elementarizmus és technikai, anyagi racionalizmus mellett némi miszticizmus és nosztalgia is helyet kapott. (Emlékezéseiben egy húszas évek végén épített berlini modern ház avatási ceremóniáját szinte valami titkos, szabadkőműves processzió utánzataként írja le.)

Forbát mint utópisztikus városépítő egész életében kereste a helyét a 20. század Európájában, hogy ideálterveit megvalósíthassa. 1932-ben Moszkvában találjuk, 1933-ban Görögországban, majd még
722 ugyanebben az évben Magyarországon, ahol akkoriban még vannak lehetőségek a modern építészet — ha nem is várostervezés — számára. 1938-ban azonban Forbát már svéd városokat tervezett, 1938—1942-ig a lundi városi építészeti hivatalban dolgozott, majd Stockholmba került. Az ötvenes-hatvanas években ismét oktatott Stockholm technikai főiskoláján és Münchenben. Hazájával csak levelezés formájában tartott kapcsolatot.

WEININGER ANDOR

A baranyai származású építész és festő Weininger Andor (1899—) 1921-ben került a Bauhaushoz. Ő is az intézmény azon tagjai közé tartozott, akiket Theo van Doesburg húszas évek eleji, minimális elemekből építkező stílusa vonzott, és építészeti terveiben, festményeiben — amelyek közül egy a pécsi Janus Pannonius Múzeum tulajdona — a holland konstruktivizmus követőjévé vált. Robbanó temperamentuma azonban nem engedte, hogy teljesen magáévá tegye a neoplaszticizmus puritán szigorát. Mint egy késői levelében elmondja, ő a három alapszínen kívül az ibolyát, a narancsot és a zöldet is beleépítette De Stijl-kompozíciójába, s így akaratlanul is megszegte Doesburg elvét.

Weiningernek mind szcenikai, mind koreográfiai vonatkozásban jelentős érdemei voltak a Bauhaus-színpadnál. Ő szervezte meg a Bauhaus-zenekart. „A Bauhaus elvei szerint táncolni az egészség feltétele — írta Élet a Bauhausban című, a Periszkópban megjelent cikkében Molnár Farkas —; jazz-band, harmonika, xilofon, saxofon, bombard, revolver ... Ha ő [Weininger] a zongorához ül, uralkodik az összes mester felett, vezet mint admiral Scheer, emel, int, diktál. Mosolygása világhírű. Ő importálta a magyar zenét is.” A Bauhaus színházáról készült könyvben egy kompozíció is látható a Bauhaus-zenekarról. Weininger nagykockás nadrágban ül a zongora előtt. Öltözetének dísze ugyanazt az arányrendszert jelzi, mint ami festményén látható. Ezek a források mutatják, hogy milyen univerzális és egyben sokrétű életvitelt jelentett a Bauhaus: a műhelygyakorlatoktól a közös kiállításig, az

eszmecseréktől a kor német kisvárosában bizonyára elrettentőnek ható közös szórakozásokig, a ritussá növelt zenei és táncélményekig. A fennmaradt töredékes források igazolják, hogy Weininger sokoldalú művész lehetett. A Bauhaus színpadán pantomimelőadóként is működött, a *Treppenwitz* című pantomimban zenebohócot játszott.

A Bauhaus-színház mozgás- és térművészeti kísérleteinek összefüggése a Bauhaus-kör építészeti gyakorlatával, a műhelyekben folyó anyag-, struktúra-, faktúra-, forma-, fény-, mozgástanulmányokkal még nincs egészen felkutatva. Weininger alakja ehhez kulcsfigurának látszik. A síkban elrendezett konstruktivista képtől a térben játszó, mozgó figuráig (*Mechanikus revü*, 1923), majd a merészen és ideálisan tervezett színháztérig, a gömbszínházig jutott el a húszas években. A gömbszínház a húszas évek színháztervei között az abszolútumot képviseli. Nem funkcionálisan, hanem eszmei-emblematikus formában keresi a tökéletességet, a világ totalitását egy szervezett térben. A színpad alsó szintje a mélyponton van, a gömb alsó cikkelyében, ahonnan emelőszerkezetek röppenthetik a művészt a felsőbb régiók felé. A színházban — a tervvázlat néhány vonalából is jól látható mindez — technikai segítséggel vinnék a hangot (mozgást, látványt) a különböző térrétegekbe helyet foglaló nézők felé. A nézők és előadók teljesen szeparálódnak a külvilágtól. Az antik amfiteátrum nyitott nézőtere, természeti környezete helyett egy teljesen mesterséges világ varázslatai közé kerülnek. Weininger gömbszínház-terve — akár az aktivista-konstruktivista dinamikus konstrukciók — csupán jelez egy ember alkotta térszervezési, életalakítási lehetőséget, s így plakáttá, a totalitás kifejezőjévé válhat. Ez történik Moholy-Nagy László egy tervével is, amikor Ervin Piscator Totális színházáról szóló könyve címlapján kívánta a néző figyelmét odavonni a művész. A gömb azonban itt széthasadt, s belsejéből rendezetlen embertömeg áradt.

Weininger Andor 1928-ig a Bauhausban dolgozott, majd Berlinben élt. 1938-ban viszont már a Párizsban élő magyar absztrakt művészek kiállításán szerepelt a Tamás Galériában. Ekkor Hollandiába települt, majd Kanadában (1950) és New Yorkban (1959) dolgozott. A pécsi képzőművészeti tárlatokra már ezt megelőzően, 1929-től küldött képeket. Nyilvánvaló tehát, hogy meg akarta őrizni szoros kapcsolatait Magyarországgal, s ezt teszi napjainkig. Korábban Pécsnek, 1983-ban pedig a Magyar Nemzeti Galériának ajándékozott műveiből.

MOLNÁR FARKAS

A század első felének egyik jelentős avantgarde építésze, Molnár Farkas (1897—1945) már pályája kezdetétől képzőművészettel is foglalkozott. A tízes években a budapesti Műegyetem hallgatójaként a Képzőművészeti Főiskolát is látogatta. 1921—1925 között pedig, amikor a Bauhausban, illetve Walter Gropius tervezőirodájában működött, építészeti tervező munkája mellett a képzőművészet több ágával foglalkozott. 1920—1921-ben Itáliában utazgatott, s ott tájképek, tájrajzok sorát készítette, sőt rajzait egy színes litográfia-mappában is sokszorosította, akár a 19. század mesterei. E művek mindenekelőtt Cézanne és André Derain tájkompozícióihoz kapcsolódnak. A litográfiák — síkba rendezett városrészletek — hangsúlyozottabb kubisztikus szerkezetűek, mint a festmények, bár színezésük, fény- és árnyékhatásokban gazdag felületeik némiképp ellentmondanak a konstruktív szerkezetnek.

Itáliából Weimar felé utazva rövid ideig Bécsben tartózkodott, s ekkor került kapcsolatba a bécsi MA körével. Az elkövetkező években cikket és grafikákat küldött a lapnak, mely egyszer az általa tipografált címlappal jelent meg.

A veduta műfajától a jelképi érvényű tárgyak bemutatásáig és a geometrikus-szöveges képépítményig jutott el néhány hónap leforgása alatt. Nagy hatással lehetett rá Walter Gropius sokoldalú egyénisége. Az építész új típusú szoboremlékművét, a *Márciusi elesettek* című kompozíciót, amely a weimari temetőben állt a nácizmus uralomra jutásáig, Molnár Farkas litográfián örökítette meg. Ez a dinamikus építmény kemény, éles, térbe törő formáival egyetlen elbeszélő momentum nélkül igyekezett agitatív tartalmat kifejezni. Molnár Farkas a sokszorosított reprodukálással követésre méltó műnek ítélte. Ezzel a grafikával eszmei rokonságban van — de már nem a reprodukálás, hanem az önálló tervezés szintjén — 1922-ben készült *Vörös kockaház*-terve. Ez a mű azonban — szimbolikus jelentéseivel — nem a múlt, hanem a jövő felé fordul.

A *Vörös kockaház* — a művész szándékának megfelelően — inkább képzőművészeti alkotás volt, mint építészeti terv, fontosabb volt a jelentéseit magyarázó manifesztum, mint esetleg egy funkcionális részletterv, amely kiegészítésül szolgálhatott volna az alapgondolathoz. A *Vörös kockaház* közeli rokonai a MA címlapjai s a MÁ-ban manifesztummal vagy más szövegekkel „feloldott" képarchitektúrák. A terv keletkezése idején Molnár Farkas is közölt már a MÁ-ban *Házterv* címen képarchitektúrát. Ez a műfaj azonban — talán éppen építészeti gyakorlata miatt — nem vált kizárólagossá képzőművészeti œuvre-jében. Rajzain, kollázsain minduntalan visszatért az emberi figura. Néha lírai rezignációt, szubjektív élményeket is közvetítettek emberábrázolásai. *Férfi és nő* című rézkarca a szecesszió érzéki, kissé morbid grafikájára emlékeztet, Klimt, Schiele és Kokoschka vonalvezetését idézi, bár kissé mesterkéltebb, formalisztikusabb felfogásban. A grafikán a két alak különös, kicsavart, szinte növényi indává alakult, egymásba kapaszkodó végtagokkal lebeg a semmiben, mögöttük kis játékszer a ház, a finom arányú, gondosan megtervezett, funkcionálisan tökéletesnek sejthető kis épület, ahová szinte be sem vihetik homályos, bizonytalan indulataikat.

Hasonló tárgyakat, épületeket és embert mutat be Molnár *Fiú légi játékszerrel* című rézkarca. A Periszkópban megjelent *Élet a Bauhausban* című írásában említi a téma eredetét: egyszer nagy szél kerekedett Weimarban, s akkor rendezték meg a Bauhaus-növendékek a „légi játékszerek" ünnepét. Mindenki szerkesztett valami hagyományos vagy újabb formájú repülőt vagy sárkányt, s játszó felnőttekkel, fiatalokkal telt meg a domboldal. A rézkarc már hűvösebb emlékezés erre az ünnepi játékra, mint a sodró erejű leírás. A háttérből kiemelkedő ruhátlan ifjú madzagon tartott játékszerével jelkép alak, távolról még Kernstok vízparton játszó lovasainak is rokona, világa azonban az 1911-es festménynél sokszorosan elvontabb, áttetszőbb. A fiú testfelépítése széles vállával és megnyúlt törzsével a vízszintes és függőleges irányt hangsúlyozza. Karjának megtört vonala a mögötte álló épületek éleire „rímel", s egyúttal a feszülő zsinórra is. A kompozíció egyetlen véletlen elemet, témához nem tartozó részletet sem tartalmaz, minden rész gondosan mérlegelt, szűkszavú „jelzés". Ez a hűvös fegyelem, ez a kiszámított pontosság jellemezte a Bauhaus tevékenységét is, amelynek Molnár Farkas gondos megfigyelője és néhány tervével iniciátora is volt.

96 Molnár Farkas totális színházterve, az U-színház Oskar Schlemmerrel és Moholy-Nagy Lászlóval közösen kiadott könyvében jelent meg. A terv kiegészíti és szakmai módon alátámasztja Moholy-Nagy László ugyancsak ebben a könyvben megjelent *Színház-cirkusz-varieté* című írását. Az U-színház leírása alig ad építészeten túli információt. Három színpadot foglal magában, ebből az első három oldalról nyitott, négyzetes felület, a második „relief-szerű jelenségek bemutatására szolgáló", kétoldalt fémlemezekkel „elfüggönyözhető", előre és hátra tolható, ezenkívül — akár az első — süllyeszthető és emelhető felület. A harmadik színpad három oldalról határolt, a nézővel szemben nyitott tér. Az első és második színpad és a közönség kapcsolata igen szoros, „így tehát a térbeli összefüggés arra ösztönöz, hogy a közönség bekapcsolódjék a színpadi cselekménybe". Az U-színházban e három színpadon kívül még több függőszínpad, felvonó és világítóberendezés, mechanikus zenei készülék, „rádió és fényhatásokat" kiváltó eszköz található, valamint „függőhidak, felvonóhidak, a színpad és az üléssorok között vízfüggöny, légfrissítő". A nézőtéren „forgatható székek, hogy biztosítsák a lehető legjobb áttekintést". A könyvben az egyik kollázs a színházat működés közben mutatja be. A szereplők artisták, bohócok, akik merészen ugrálnak a különböző szintű színpadi terek között, a díszlet vetített absztrakt ábrák és természeti részletek imaginárius építménye.

Az U-színház bonyolult építmény, valóságos technikai csoda. Szerkezetével, részleteivel, a benne megvalósítható akciókkal a színház megújításának figyelemre méltó kísérlete lehetett volna.

Nemrég került elő magángyűjteményből egy dúsan rétegezett, arany, ezüst, rózsaszín, zöld, barna papírokból ragasztott, némi rajzi pontosítással tökéletes koreográfiává rendezett Molnár Farkas-kollázs, amely jól mutatja, hogy 1923 körül Oskar Schlemmer térbe komponált mozgásjeleneteinek szereplői, jelmezei színességükkel és elvontságukkal, álarcuk és mozgásuk rituális merevségével igen nagy hatással lehettek Molnár Farkasra. A MÁ-ban megjelent írása a mechanikus színpadról — ahol sem véletlennek, sem zűrzavarnak helye nincs — jelzi a Bauhaus-színpad elvi elfogadását és abszolutizálását, a kollázs pedig azt, hogy mindezt Molnár Farkas valami — Schlemmernél tudatosan került — előkelő mozgás gesztusaival játssza el szereplőivel. Csillogó, kifinomult művével — amelyből, feltételezésünk

szerint, akár egy egész sorozat készülhetett — a Bauhaus színpadát szinte a metafizikus tökéletesség régióiba emelte.

Molnár Farkas sematikusabb formában ezeket az elveket közvetítette az újvidéki Út olvasóinak. A húszas évek elején plakátot tervezett az Útnak, és ez a plakát a Bauhaus 1925-ös weimari kiállításán is szerepelt. A plakát rajzát elküldte az Út szerkesztőségébe, s az Csuka Zoltánnál megmaradt. A rajzon az Út betűjele távoli enyészpont felé vezető, magasba tartó országúton látható egy Schlemmer mozgó alakjaira emlékeztető figura látómezőjébe vetítve, aki bal lábával előrelépve már rajta is van, sőt részévé válik az út vonalrendszerének. Az 1920-as évek közepén készített Molnár Farkas-műveken a kiszámított, hűvös kompozíció koncentrált formában jelentkezik. Az alakok és a mozgások ugyanazt a szilárdságot és szuverén biztonságot igyekeznek érzékeltetni, mint a kép többi, világosan tagolt szerkezetű, értelmes „tárgya": az épületek, a mechanikai szerkezetek, a jól épített, egyenes utak. A távolságok és kiterjedések, az összefüggések meghatározott rendje ezeken a műveken már szinte doktrinér módon érvényesül, s szinte kiváltja a nézőből a kötetlenebb, kúszább, rendezetlenebb, bizonytalanabb kompozíció iránti igényt. Molnár Farkas 1927-ben már ismét Magyarországon dolgozott, s az Új Föld köréhez tartozott, Ligeti Pállal és Fischer Józseffel társult, 1928-tól a CIAM nemzetközi építészszervezet magyar csoportjának egyik vezetője volt.

Építészi tevékenységén kívül építészeti elvei propagálására egy ideig még kollázsokat is készített, sőt, az Új Föld hírt adott arról is, hogy 1928-ban villanyújságot is tervezett, nemcsak betűkkel, hanem ábrázolásokkal is. Ezek azonban, akár Tamkó Sirató Károly egyidejű tervei, csupán papíron maradtak.

Molnár Farkas avantgarde művészetének sokfelé vezető tendenciáit elsősorban kiadványok őrizték meg az utókor számára. Magyarországon az egyik ilyen, ma is forgatásra és szakmai, esztétikai felhasználásra érdemes könyv Forgó Pál *Az új építészet* című műve volt. Ebben a könyvben a bemutatott 230 reprodukció jelentős százaléka a magyar avantgarde építészeinek, képzőművészeinek és tárgyformáló, ipari formatervező művészeinek munkásságát népszerűsítette. Bortnyik, Kassák képarchitektúrákkal, színpadtervekkel, könyvcímlap-tipográfiákkal szerepelt, Moholy-Nagy Lászlót Bauhaus-beli műtermének fényképe, Péri Lászlót egy impozáns szállodaterve, Breuer Marcelt belsőépítészeti, berendezési tárgyai képviselték. Molnár Farkas mind építészként, mind festőművészként megjelent ebben a kiadványban. Vidéki közkórház- és bérházterve azt a szociális célokkal átfűtött igyekezetet reprezentálja, amely a Bauhausból vagy más külföldi művészeti központokból a húszas évek végén hazakerült fiatal, progresszív építészeket általában jellemezte. Színházi plakátja pedig — amely szintén Forgó építészeti könyvében jelent meg — a feloldódási, megvalósulási lehetőségek közül arra az egyetlen területre utalt, amely számukra még adva volt. A színpad világában kartonból, fából viszonylag szabadon megformálhatták elképzeléseiket, kritikát gyakorolhattak a társadalom állapota felett, s mindez játékos, szatirikus formákat ölthetett. A Bauhaus színpadán dolgozó Molnár Farkas utat talált a budapesti avantgarde színházi törekvésekhez. A Hevesy—Palasovszky-féle Zöld Szamár színház részére díszleteket tervezett, s ő tervezte a Zöld Szamár-maszkot a színház névadójának, amely Bortnyik Sándor hasonló című pantomimjének is egyik főszereplője. A harmincas években egyre inkább szaképítésszé vált művész egyik utolsó, valóban avantgarde gesztusa volt ez a vállalkozás.

HEVESY IVÁN

Hevesyt (1893—1966) a MA budapesti megjelenése idején már szoros kapcsolatok fűzték a magyar avantgarde-hoz, s a húszas években kritikusként és — rövid ideig — teoretikusként is útitársa volt mind a nemzetközi, mind a budapesti progresszív törekvéseknek.

Hevesy az újpesti gimnáziumban tanult; tanára Galamb Sándor, majd Babits Mihály volt. Természettudományi tanulmányok után a bölcsészkarra iratkozott be. 1914-ben már a mozidrámáról írt dolgozatot a Négyesy-szemináriumon. Ekkor kezdődött barátsága Moholy-Nagy Lászlóval.

1917—1918-ban Jelenkor címen folyóiratot szerkesztett. Ebbe írt néhány művészeti kritikát is (többek között Mättis Teutsch Jánosról). 1918—1919-ben a MA munkatársa volt, de több cikke jelent meg az 1919-es Vörös Lobogó című lapban is.

1920-ban egyetlen írást sem publikált, de a szociáldemokrata párt több kulturális rendezvényét szervezte: munkások részére irodalmi és művészeti előadásokat tartott, szavalóesteket szervezett.

1919-ben a MA folyóirat adta ki *Futurista-expresszionista-kubista festészet* című kötetét, amelyet 1922-ben bővített kiadásban, változtatott címmel jelentetett meg a Kner Nyomda. Hevesy ekkor három kötetben adott összefoglalást a 20. századi művészet összes fontos irányzatáról, amelyet a MA köre 1919 előtt ismert, s a magyar aktivizmust is a nemzetközi tendenciák vonalába illesztette.

„A MA nem egy újabb művészi iskolát akar, hanem egy egészen új művészeti és új világszemléletet" — írta 1918-ban. A MA-kör legjellemzőbb művészeinek Máttis Teutsch Jánost és Uitz Bélát tartotta ekkor, de értően elemezte Bohacsek Ede, Galimberti Sándor, Dénes Valéria, Medgyes László, Schadl János, Bortnyik Sándor és Ruttkay György művészetét is, újabb szintézisek felé terelve az élők művészi fejlődését, s felmérve az elhunytak elért eredményeit.

1919-ben Cézanne és a kubizmus volt az általa elképzelt új társadalom festészetének eszményképe: a kompozíció belső egyensúlya elengedhetetlen követelmény számára. Kassák 1916-ban leírt gondolataihoz kapcsolódva fontos szerepet szánt az új művészetben a plakátnak mint a tömegekhez szóló műfajnak.

A húszas évek elején Hevesy a történelmi változásoktól függetlenül folytatta és kiteljesítette ezt az elméletet. A MA körével ekkor már inkább csak levelező kapcsolatban állt (hagyatékában Kassák-, Moholy-Nagy, Bortnyik-, Máttis Teutsch-levelek sora található), szoros kapcsolat fűzte viszont a budapesti avantgarde fiatal költőjéhez és mozgásművészéhez, Palasovszky Ödönhöz.

1922—1923 igen termékeny évek voltak mind kritikusi, mind teoretikusi működésében. Három összefüggő írása: *A művészet agóniája, A katakombáktól a dadáig* és *A művészet reinkarnációja* a Nyugatban és önálló füzetben is megjelent. Palasovszky Ödönnel közösen manifesztumot adott ki „a tömegek új kultúrájáért". Elemző tanulmányokat írt a Nyugatban Szobotka Imréről, Derkovits Gyuláról, Bortnyik Sándor képarchitektúra-albumáról, Bernáth Aurél kötetéről, Perlrott Csaba Vilmosról, Uitz Béláról, Máttis Teutsch Jánosról, Péri Lászlóról, a Magyar Írásban pedig Kassák költészetéről. A kritikák számából és hangvételéből kitűnt, hogy komolyan vette a szétszóródott magyar avantgarde alkotásait, de a teoretikus cikkek azt is tanúsítják, hogy nagyon sok művel nem tudott, nem akart azonosulni.

1921-ben sok kortársával együtt konstatálta az expresszionizmus kimerülését, kevésnek érezte a kubizmus „szűk terét", formátlannak és anarchisztikusnak a futurizmust, dekadensnek tartva, akárcsak a taktilizmust vagy a képarchitektúrát. Az utóbbit „szabad ornamentikának" nevezte, s bár észrevette az absztrahált formarend szuggesztivitását, hiányolta belőle az aktivitást, a kollektív, irányzatos, egyértelmű mondanivalót.

„A tetováló maori", a „nyam-nyam néger Afrikában", „az unatkozó pásztor az Alföldön, vagy leginkább, mint a homokkal, kavicsokkal játszó iskolásgyerek" — ezek Hevesynél a képarchitektúra alkotóinak rokonai. Nem vette észre, hogy egyik hasonlata sem igazán pejoratív, s hogy nem „a kultúra szenilitásának", hanem sokkal inkább új vizuális kultúra alapformái születésének tanúja.

Hevesy erős konfliktusba keveredett a képarchitektúrával, a dadaizmussal s Moholy-Nagy absztrakt konstrukcióival. Az aktivizmus 1922 utáni korszakát, akár az európai művészetben a dadaizmust, hanyatlásnak, az agónia korának tartotta. A művészet agóniájának jegyei véleménye szerint a tematikai közömbösség, a műfajtévesztés, a primitív asszociációs rendszer, az „anarchikus individuális"-nak nevezett játékos forma. Az aktivizmus hanyatlásának oka Hevesy szerint a dadaizmussal való kapcsolatában rejlik, hiszen a dada azonos az örök zűrzavarral, a dekadenciával és az anarchizmussal.

Hevesy egyoldalúan ítélte meg a dadaizmust; húszas évekbeli változatait nem ismerte. Mint a mozgalom egykori tagja keményen és keserűen tiltakozott az expresszionista aktivizmus átváltozása ellen, amelynek új megnyilvánulási formáit sem közösséginek, sem jelentősnek nem tekintette. A szuprematizmust is elvetette, teóriáit naivnak, konfúzusnak ítélte. Mindezekkel a létező irányzatokkal egyetlen fogalmat állított szembe: a tömegművészetet.

A tömegművészetet nem stiláris, hanem műfaji oldalról szemlélte: szerinte a freskó, a szobor, a dombormű, a plakát és a film a tömegművészet eszményének hordozója.

Az új művészet — a Palasovszkyval közösen írt manifesztum szerint — egyszerű és világos mondanivalókat hordoz, felvilágosító szellemi munkára és szolidarításra tanít. Propagandát fejt ki, újságnyelvezetű, de olyan újságé, amelyben a „vezércikkek válnak jó költeményekké". Hevesy új eposzt, új himnuszokat, új plakátszerű művészetet várt ettől az irányzattól. Tömegművészet-eszménye a húszas évek elején, Budapesten — bármennyire is irreálisnak hatott — nem volt egyedülálló jelenség. A tömegművészetbe vetett hitet a húszas évek eleji, sokszor véres következményekkel járó, de létező és félelmetes erejű tömegakciók táplálták. A fehérterror ellen nemzetközi fórumok szót emeltek ugyan, de az egykori hazai baloldal számára úgy tűnt, hogy a leghatásosabb akció az a százezres tömeget mozgató demonstráció volt, amely a Népszava két meggyilkolt szerkesztője, Somogyi Béla és Bacsó Béla temetése idején zajlott. Hasonló tömegakciókat képzeltek el a munkások szervezésével, felvilágosításával foglalkozó költők és teoretikusok. Hevesy Iván legjobb segítőtársa elképzelései fantáziadús kibontakozásában Palasovszky Ödön költő volt.

PALASOVSZKY ÖDÖN

Landau Erzsébet, a tízes—húszas évek portréfotósa készítette Palasovszky Ödönről (1899—1980) 1921-ben az egyik legkorábbi arcképet. A fiatal Palasovszky orosz ingben jelenik meg, mint a tízes évek nem egy művészetforradalmára, de tartása nem a kérlelhetetlen agitátoré, hanem a meditációban, belső szemlélődésben erőit koncentráló, távol-keleti, szép, fiatal prófétáé. Pedig ezekben az években Palasovszky igazi agitátor volt. 1922-ben két manifesztumot is kiadott: az elsőt Hevesy Ivánnal közösen, a másodikat már önállóan. „Le a penészvirággal!" — hirdette az első manifesztum, követelve a képzőművészet polgári műfajaival való leszámolást, propagálva az „utca művészetét", a „tömegünnepet", amelynek részévé válik a plakát, a színház, a film. Hevesy és Palasovszky manifesztuma nem a szigorúan szervezett mechanikus-konstruktív színjátékot, a húszas évek egyetemes színpadi műfaját, nem is a politikai demonstrációk feszültségét, a valóságos élet kínálta alternatívát, hanem a közösségi ünnepek múltból jövőbe vetített eksztatikus formáit állította eszményképül.

A manifesztum jelzi, hogy a húszas évek magyarországi avantgarde művészetében sem a konstruktivisták szerkesztett világa, sem a proletkult végletes fanatizmusa nem volt kizárólagos eszménykép, még akkor sem, ha felhasználták mindkét irányzat kísérleteit és követték gesztusait. Legfőbb eszményképük valami egészen új ösztön-tudat, érzékelés-cselekvés, egyéni-közösség szintézis volt az élet minden területén, amely újra organikus világgá akarta alakítani a ráció és elmélet által formált világot.

Palasovszky második manifesztuma, *Az új stáció* az ember belső önfelszabadításával, pszichikai forradalmával foglalkozott. A „régi ember", a paragrafusok, a dogmák, a romantika polgári rekvizitumai ellen fordult a végig egyes szám második személyű felszólításban írt manifesztum, s hömpölygő mondataival a katasztrófa szellemének mindenekelőtt önmagukban való megölését, a munka új értelmét, a kitágult értelmű szolidaritást hirdette. „Légy fanatikus!" — e két szóban tömörítette a költő a cselekvésre koncentráltság állapotát. A manifesztum ősi törvények és tiltások közvetlenségével, az „ezt tedd! — ezt ne tedd!" egyszerűségével és keménységével hívta akcióba olvasóit.

Az új stáció Palasovszky által gondosan megtervezett tipográfiával és címlappal, vörösbe hajló rózsaszín borítóval és papíron harminc példányos díszkiadásban, további ezer példányban pedig röpiratként jelent meg. A saját kiadású manifesztum műfajában hasonlított a bécsi MA-kör kiadványaihoz, ezek között is leginkább Barta Sándor képverseihez és vitairataihoz, de Palasovszky műve mind tartalmában, mind formai kivitelében harmonikusabban „koreografált", egységesebben stilizált mű.

Palasovszky önmagára is vonatkoztatta manifesztuma téziseit. A húszas évek elejétől néhány társával együtt munkás-kultúrotthonokban irodalmi és művészeti esteket, matinékat rendezett, amelyeken aktuális hangsúlyokat kaptak Walt Whitman, Henri Guilbeaux, Franz Werfel, Karl Otten és Barta Sándor, majd Ivan Goll és Majakovszkij versei. A Munkások Irodalmi és Művészeti Országos Szövetkezete a Szociáldemokrata Párt keretein belül működött, de így is gyanússá váltak rendezvényei a

rendőrség előtt. Palasovszky és társai előadásai és színpadai azonban mindig új és új elnevezésekkel „futottak tovább”. Kezdetben elsősorban versmondó esteket tartottak, ezek anyagát a Kékmadár, a Magyar Írás című lapokban és a bécsi MA-ban megjelent fordításokból vették. Így Reiter Róbert, Illyés Gyula, Déry Tibor fordításában a német aktivizmus, a német, francia dada és szürrealizmus költői szinte egyidejűen szólhattak a magyarországi munkásosztály kultúrát szomjazó tömegeihez is.

A húszas években Palasovszky maga is vers- és drámaköteteket jelentetett meg, amelyek gondolatvilágukkal és fomai jegyeikkel az említett költőkhöz kapcsolhatók. Költészetében felfedezhetők a dada szatirikus-ironikus gesztusai, a szürrealizmus organikus világegységet feltételező világképének elemei és az aktivizmus költészetének világformáló lendülete. *Reorganizáció* (1924) című kötetének néhány verse Bortnyik Sándor ugyancsak ebben az évben keletkezett *Az új Ádám* és *Az új Éva* című festményeinek szatirikus felfogásával rokon monadnivalót hordoz.

A *Reorganizáció*t osztály elleni izgatás és forradalmi felforgatás vádjával a hatóságok elkobozták. Palasovszky új, organikus világa azonban tovább épült. 1926-ban jelent meg *Punalua* című vers- és drámakötete. Tartalma már nem felelt meg Bortnyik Sándor képarchitektúrákra emlékeztető geometrikus címlapjának, mert mindenestül a szerves világ ritmusai szerint épülve hirdeti az ősi és az új világ egységét. A Punalua mint ősi családforma Engels A család, a magántulajdon és az állam eredete című művében is szerepel. A szó eredeti jelentése: kedves társ. Ez a jelentés Palasovszkynál is szerepel, de a szó még sok minden mást is jelöl. Punalua néha egyetlen személy, néha több: a tűz, a víz, az élet megszemélyesítője, „a dolgok fiatalsága”, „a világok folytonossága”, „a szemek, az inyek szabadsága”, „a dolgok száját és szerelmét megnyitó erő”. A természetes és mesterséges fényt, a Napot és az Izzólámpát — egymással kibékítve — együtt tisztelik Punalua tisztelői. A rítust vezető pap felszólítja a résztvevőket: „Táncoljatok az Izzólámpáknak! Punaluának táncoltok!”

Új momentum, új műfaj jelentkezett itt Palasovszkynál, melynek ekkortól maga is aktív művelője lett: a mozgást, a táncot, az éneket és versmondást összefogó drámai cselekmény színpadi műfaja. A húszas évek elejétől Palasovszky már együtt működött Madzsar Alice mozgásművészeti iskolájával. A hagyományos kötöttségektől a századforduló első éveiben felszabadult tánc- és mozgásművészet a testi és szellemi egészség megteremtésén túl a keleti formájú meditáció és erőkoncentráció eszköze is volt, a természettel való egyesülésen túl a társadalmat, közösséget mozgósító akciók egyik formája. Nagy pedagógus egyéniségei Magyarországon is megjelentek: Dienes Valéria, Madzsar Alice és Szentpál Olga. Palasovszky Madzsar Alice köréhez került a legközelebb, e körben teljesedett ki tevékenysége.

Ennek állomásait csak röviden említve: 1924-ben Hevesy Ivánnal, Bortnyik Sándorral, Molnár Farkassal és másokkal szervezte a rövid életű Zöld Szamár színházat. (Ez a színház mutatta be Bortnyik hasonló című pantomimjét, Ivan Goll *Új Orpheusz*át, Jean Cocteau *Az Eiffel-torony násznépe* című drámáját.) Rendezőként, előadóként, szerzőként szerepelt az Új Föld és a 100% kultúrestjein. 1928-ban *Cikkcakk-esték,* 1929-ben *Prizma,* majd *Rendkívüli színpad* címen rendezett előadásokat. 1927—1928-ban *Az egyszeregy ünnepe* című oratóriumához nemcsak tömegkórust szervezett, hanem rádió és fényorgona, villanyvers, fényújság színpadi használatával is kísérletezett. Hasonló technikai megoldások foglalkoztatták, mint Moholy-Nagy Lászlót és Tamkó Sirató Károlyt.

A Zeneművészeti Főiskola kamaratermében, a Teréz körúti színpadon, munkás-kultúrotthonokban s a rövid időre egyszer-egyszer megszerzett valódi színházak (a Belvárosi, a Fővárosi Operett vagy később
48 a Madách) színpadán és minden olyan fórumon, ahol Palasovszky, illetve Madzsar Alice köre megjelent, a szavak színháza helyett valami más született: a kifejező mozgás és beszéd együttese, a dinamikusan megformált tér látványa, a ritmus különböző megnyilvánulási formáinak szerves összehangolása. Mindezt a színészképzés és táncpedagógia reformjával, a testkultúra szempontjainak fokozásával, légzőgimnasztikával és mozgásgyakorlatokkal érték el. A modern Európa megértése mellett ősi, távol-keleti életmód és rítusok felélesztésével is kísérleteztek. Mindennapi gyakorlataikban és színpadi játékaikban egyaránt van ennek nyoma. (Olyan táncokat adtak elő a csoportban, mint Buddha tűzprédikációja, tibeti ördögtánc stb.)

Palasovszky Ödön fő műve az *Ayrus leánya* (1931) szintén a régi és az új, Kelet és Nyugat kultúrájának szintézise. A korábbi nagy produkcióik: Ernst Toller *Géprombolók* című drámájának mozgáskórusokkal való előadása (1929), amely agitatív tartalma miatt csak a nyilvános főpróbát érte meg, s az ugyancsak

1929-ben bemutatott *Új Prométheusz* egyértelműen az európai kultúrkör örökségét hordozta, míg az *Ayrus leánya* — Palasovszky saját visszaemlékezései szerint is — a bibliai Jairus történetén túl ősi, keleti feltámadásmítoszok anyagát is feldolgozta. A lány — akár a bibliai történet kezdetén — már a dráma első pillanatától halott. A feltámasztását őrjöngve követelő tömeg, a lány apja és a feltámadást elvégző „másik Ayrus" teremtő mozgással végzi el a varázslatot. A drámai költemény — amelynek főszerepét maga Palasovszky Ödön táncolta — szóval és mozgással, tömeggel és egyéni cselekvéssel hirdette a harmincas évek elején: „Sohasem halhat meg az ember számára a szépség, a szenvedély, a teremtő fantázia ígérete." Az előadásról nem maradt fenn fénykép, csak a Palasovszky által tervezett színpadképről s a mozgásokat tervező próbákról. A színpadkép az orosz futurista színpadok világát idézi, Tatlin kései díszleteit, az előadás mozgalmassága azonban jobban uralhatta a színpadot, mint az orosz színházak színészeinek játéka, s itt az építmény csak alárendelt része volt a cselekménynek.

Palasovszky a harmincas évek első felében még szóhoz juthatott Budapesten, de később nem kapott szereplési lehetőséget. 1934-ben egyik utolsó rendezői próbálkozása Felkai Ferenc *Bábel*jének bemutatója volt. A szolnoki művésztelepen kerülhetett csupán bemutatásra a *Rombolás*, a *Korszerű szvit* című háborúellenes pantomim egy jelenete Róna Magda előadásában, azután Palasovszky és köre csak a második világháború után folytathatta néhány évig avantgarde színpadi kísérleteit.

TAMKÓ SIRATÓ KÁROLY

A vizuális költészet egyik kiváló magyar képviselőjét, s a nemzetközi avantgarde egyik utolsó szervezőjét tisztelhetjük Tamkó Sirató Károlyban (1905—1980). Békés megyében született, s az Alföld élménye egész életében vizuális világképének egyik alkotóeleme maradt, mint ahogy ezt egyik életrajzában írta. Ifjúkorában nagy hatással volt rá Ady költészete, a buddhizmus tanítása és az „abszolút anarchizmus" világnézete. Érettségi után Budapestre került, s a húszas évek elején szorgalmas olvasója lett az avantgarde lapoknak: a bécsi MA-nak, majd a Dokumentumnak, az Új Földnek, s a Mezei Árpád és Pán Imre által kiadott *Is*nek. 1924-ben írta *Poéták keresztje* című versét, kereszt alakban elrendezve. Ekkor
ismerte meg Apollinaire és Kassák képverseit, s csakhamar megalkotta a maga első igazi képversét *Kút a* 199
pusztán címmel.

Ezen a ma már elpusztult alkotáson vonalak és szavak formálták a kompozíciót. A papírlap fehér síkját a középvonalnál kissé feljebb metszette a látóhatár, középen kis négyszög: a kút kávája. A kútágast két vonal közé írt mondat alkotta, amely a „kút" eszmei funkciójára utalt hagyományos képpel, valamint anyagára: „Mózes-pálca: akáctorony!" A kútgémet a következő kijelentés formálta: „Vizet hegedülök az embereknek!" — az ostorfát pedig ez: „Lopjátok a föld könnyeit!" A látóhatár alatti fekete részből sugár alakban hét egyenes futott szét, ezeken a költő „a víz hét pusztai jelentőségét fejezte ki költői . . . mondatokban, Kassák Virágok című verséhez hasonlóan" — mint életrajzában jelezte.

Tamkó Sirató Károly később — más szavakkal — ismét megformálta ezt a képverset, sőt franciára is lefordította. Arra azonban csak egy-két évvel később jött rá, hogy a képvers vizuális formájában a vízszintestől eltérő egyenesek mentén elhelyezett szavak fokozzák a vers kifejezőerejét. (Azt, hogy a magyar festészetben sokféle stílusban megjelenített Alföld-témának ez a vers egy teljesen új megközelítését adta, a költő maga soha nem vette észre, pedig a képversnek ez a vonatkozása is említésre érdemes.)

A húszas évek közepén és második felében Tamkó Sirató „abszolút villámszerűség" hatását keltő képballadák alkotásával kísérletezett, s ezeket villanyplakátokhoz hasonló formában szerette volna minél nagyobb tömegek számára olvashatóvá tenni. Legjelentősebb „villanyvers"-terve az 1927-ben írt *Budapest.* Ebben az egyenesek mentén elhelyezett eltérő jelentésű szavak Budapest egykori életének szélső pólusait adják: „fény és hangváros, tüdővész, robot, vallásmasszázs, rendőrség, központi hullacsarnok, megalkuvás, konszolidáció." A vers formai felépítése, akár Tamkó Sirató más képverseié, több kiadót elriasztott, lényegét azonban a kiadást mégis vállaló Tevan Andor mondta ki: „Uram, ez társadalom elleni izgatás! Sőt kommunista propaganda!"

Sirató Károly első kötete, a *Papírember* Békéscsabán jelent meg 1928-ban, de minden budapesti lap írt róla. A Budapesti Hírlap egyenesen az ügyészség figyelmébe ajánlotta, a Nyugat pedig szelídebben kérte a költőt, hogy „tegye le a garabonciás köpenyt". Voltak azonban — barátok között — elismerő hangok is. Scheiber Hugó és Hincz Gyula azt ajánlotta a költőnek, hogy Berlinbe, Herwarth Waldenhez vigye képverseit, képnovelláit és egész irányzatát, amelyet ekkor glogoizmusnak nevezett. A glogoizmus (későbbi nevén planizmus) lényege Tamkó Sirató szerint: a képlátás, az, hogy a költő nem írja a verset, hanem építi, az akusztikai esztétika helyett és mellett egy optikai esztétika törvényei szerint. A glogoista vers alapeleme a „vonalmondat", előadási formája az áhitozott villanyvers, a transzparens, az új tömegművészet. Tamkó Sirató helyesen vette észre, hogy irányzata „a Kelet-Európában, főleg az oroszoknál és lengyeleknél jelentkező hatalmas irányzat: a konstruktivizmus irodalmi megjelenése".

1930-ban Párizsba utazott, költői működését egy időre abbahagyta, fotográfusként működött; Csáky József, Tihanyi Lajos társaságában találjuk egy ideig, majd Camille Bryen szürrealista költővel, César Domelával, az Arp házaspárral, Picabiával, Kandinszkijjal, s a nemzetközi avantgarde több Párizsban élő tagjával került kapcsolatba. Egyiknek-másiknak megmutatta síkverseit; biztatták, további munkára serkentették. 1936-ban nagyszabású vállalkozásba kezdett, kiadta a *Dimenzionista manifesztum*ot, csatlakozásra szólította fel a nemzetközi avantgarde legjelentősebb képviselőit; a manifesztum követőinek nemzetközi kiállításait akarta megszervezni. Vállalkozása eszmeileg és gyakorlatilag is sokban kapcsolódott Kassák és Moholy-Nagy húszas évekbeli tevékenységéhez; mindkettőjüket említi is manifesztumában, számítva segítségükre a megvalósításban.

Az 1936-ban megjelent *Dimenzionista manifesztum* a kor nagy újításainak, műfaji megújulásainak dokumentuma. A művészetek egymásra hatolását hirdeti, szó és kép egymára találását, a sík- és térművészetek találkozását, a térművészetek kitágítását az időben. A síkból a tér felé, a térkonstrukciótól a négydimenziós szobrászatnak nevezett mozgó szobrászat felé fordul a manifesztum, logikai és történeti rendben egyaránt követve a lehetőségeket és felfedezéseket. Még a gáznemű anyagokkal való térformálás kérdése is foglalkoztatta ekkor a húszas évek képverseinek szerzőjét. A manifesztumot Párizsban sokan tanulmányozták, sokan aláírták (egyedül Moholy-Nagy javasolta Tamkó Sirató Károlynak, hogy az általa teremtett irányzat dokumentumát csak ő egyedül írja alá). Nemsokára egy kiegészítő dokumentum is született *Mozaik* címen, amelyben Kandinszkij, Picabia, Arp, Marcel Duchamp, Robert Delaunay és mások mondták el véleményüket a technikai-műfaji újításokat összegező írásról. A manifesztumot az említetteken kívül aláírta pl. a többféle anyagú térplasztikákat készítő César Domela, a szobrászattal is foglalkozó Joan Miro, a vizuális költészetet művelő Huidobro, a mozgó konstrukciókat készítő Calder.

A manifesztum sikere nyomán Tamkó Sirató megírta a dimenzionizmus első nemzetközi kiállításának tervét, amelyben a manifesztum szellemének megfelelően képversek (calligramák), tipográfiák (Kassák, Majakovszkij művei), preplanistának (Moholy-Nagy, Marinetti, Malevics) és planistának nevezett kompozíciók (utóbbiak Sirató Károly és James Joyce művei), szürrealista tárgyak (Arp, Dali, Man Ray, Max Ernst, Giacometti alkotásai), térkonstrukciók (Miro, Katarżyna Kobro, Moholy-Nagy, Picasso, Anton Prinner) s üreges, vájt, nyitott és mozgó szobroknak nevezett alkotások (Calder, Duchamp, Moholy-Nagy) szerepeltek volna. A terv a MA körében tervezett nemzetközi bemutatók (1922-es düsseldorfi javaslat!) és a Bauhaus-kiadványokban felsorakoztatott műtárgyseregszemlék hatását jelzi. A kiállítás 1936-ban nem valósulhatott meg. Tamkó Sirató Károly a sokak által aláírt, a korszak legjelentősebb művészeitől figyelemre méltatott manifesztum kinyomtatása után fizikailag összeomlott, s hirtelen hazautazott Magyarországra. Betegágyon, operációk közben kapta kézhez a manifesztum második kiadását, amelyet inkább baráti, mint szervezői gesztusként Hans Arp és César Domela valósított meg, az ekkor már teljes szívvel honfitársa mellé álló Moholy-Nagy László terveit figyelembe véve. A harmadik kiadás ugyancsak Párizsban (de már az avantgarde reneszánszát jelző hatvanas évek közepén) hagyta el a nyomdát, jelezve, hogy a nemzetközi avantgarde még élő képviselői megőrizték a dimenzionizmus szintézist kereső irányzatának emlékét. Tamkó Sirató költészete is ekkor virágzott ki újból. Húszas-harmincas évekbeli képköltészetének történetét pedig gondosan őrzött dokumentumokban maga mentette át a magyar művészettörténet számára.

2. AZ AVANTGARDE TARTALÉKAINAK SZERVEZŐI

SZÁNTÓ GYÖRGY

Szántó György (1893—1961) Vágújhelyen született, apja tanár volt. Ő maga építésznek, majd festőnek készült. A főiskola padjából került a frontra, ahol végzetes fejsebet kapott: 1921-re teljesen elveszítette a szeme világát. 1918—1921 között készült festményei és grafikái az expresszionizmus, expresszív kubizmus ígéretes mesterét sejtetik, mitologikus, biblikus témájú szimbolikus festményei sokoldalú műveltségén túl arra utalnak, hogy teljes intenzitással bekapcsolódott a tízes évek európai humanizmusa által megteremtett, új szimbólumokat kereső és régieket új jelentéssel megtöltő üzenetváltások nyelvébe. Az expresszionista stílus jegyeit viselő művei — a *Szent Sebestyén mártíriuma*, a *Polyphemos*, az *Öröm*, a *Feltámadás*, a *Tűzvarázs* — az első világháború korának öldöklő ellentmondásai ellen tiltakoztak. Szántó Romain Rolland-nal levelezett, s amikor teljesen megvakult, családtagjai mellett a nagy európai gondolkodó és író biztatta további alkotásra más területen.

Szántó a húszas évek elején a kolozsvári Keleti Újságnak küldött novellát, s ezzel elkezdődött írói pályája. Közben más tevékenységbe is kezdett. Felolvastatta, „elmondatta" magának a magyar és más nyelvű avantgarde lapokat, a bécsi Diogenest, a MÁ-t, az aradi Géniuszt, a berlini és a párizsi újságokat, folyóiratokat. Amikor megindította a Periszkópot, a magyar avantgarde egyik „végvári" lapját — 1925-ben, Aradon —, már tisztázta magában, hogy mi a célja. „A történelmi materializmus perspektívája és etikája túlvitt a »Sebastianus« [első regénye — szerk.] légüres művészi és eszmei forradalmán, viszont hittem még Európában, és Európáért akartam harcolni itt, a keleti végeken. Nem tudtam, hogy a posztimpresszionizmus, az expresszionizmus, futurizmus, kubizmus, dadaizmus, szuprematizmus, szürrealizmus és neoklasszicizmus, a dzsessz és az atonális zene, a néger táncok és revük, a széteső drámai szerkezet és a pszichoanalitikus regény, a szabad vers és az új színpad mind, mind csak Európa pompázatos, elégikus és vérző alkonya. Páneurópa, pacifizmus, eszperantó, teozófiai kongresszusok utópiával egyetemben. Hittem még Európában, amelyet Dosztojevszkij olyan monumentálisan síratott el már fél évszázaddal azelőtt Karamazov Iván mázsás könnyeivel. Hittem és küzdöttem érte, becsülettel, odaadással, megalázkodással, izgalmakkal, kemény munkával egy fél éven és öt *Periszkóp*-számon át."

Szántó írói alkotásmódját szinte minden művében meghatározta a vizuális művészetekkel korábban kialakított s tovább éltetett szoros kapcsolata. Szerkesztői, szervezői tevékenységét pedig az előbbi idézetből is kitűnő, átfogó, a lehetőség szerint teljes panorámát nyújtani akaró szándék jellemezte. Apollinaire, Cendrars, Cocteau, Ivan Goll, Tristan Tzara verseinek fordításai, Van Gogh, Modigliani, Moholy-Nagy, Uitz, Tihanyi, Chagall, Archipenko, Picasso, Bortnyik és az általa felfedezett kassai Schiller Géza festményei egyaránt helyet kaptak ebben az összképben.

Spengler történetfilozófiájának erős hatása alatt, az avantgarde utolsó heroikus figurái közé joggal sorolható vak Szántó mégsem bomláspanorámát, hanem valami mást hirdetett: helytállásra, küzdelemre mozgósított, mint ezt méltatói is megállapították róla.

Szántó több történeti regénye mellett újra és újra visszatért kedvelt műfajához, a memoárhoz: az 1934-ben, majd 1973-ban kiadott *Fekete éveim*, az 1943-ban megjelent *Öt fekete holló*, s még kéziratban levő önéletírásai a kelet-közép-európai művészettörténet és általában az avantgarde művészi magatartás történetének színes és gazdag tárházai.

DIENES LÁSZLÓ

Dienes László (1889—1953) 1907-ben Budapesten volt joghallgató, egyben a Galilei-kör tagja, Szabó Ervin tanítványa és barátja. Az ő hatására kezdett foglalkozni a marxizmussal. Közgazdaságtanból doktorált, s a Szabó Ervin által igazgatott könyvtár alkalmazottja lett. A Tanácsköztársaság kulturális ügyeiben aktívan részt vett, a bukás után pedig Romániába költözött. Ekkor rá is — mint annyi kortársa fejlődésére — Spengler világszemlélete hatott, bár ő is — nagyobb, árnyaltabb filozófiai műveltséggel,

mint Szántó — dialektikusan átformálta a spengleri hanyatláselméletet, elvetve annak determinista téziseit.

A remélt „új világrend” eljövetelének első formáit és jegyeit a művészet és irodalom avantgarde irányzataiban lelte fel, s cikkeiben azt vizsgálta az egyéni életművek és irányzatok elemzése során, hogy mennyiben valósult meg bennük a rend megteremtése s egyben a világlényeg megismerése. Az avantgarde több alkotása — véleménye szerint — átmeneti korszak terméke, amely előkészíti az eljövendő, új szellemi harmónia megszületését.

Életpályáján kiemelkedő jelentősége volt az 1925 nyarán megjelent *Művészet és világnézet* című kötetének, amelyet Kassák Lajostól Fábry Zoltánig az új jelenségekre figyelő alkotók sora recenzált. A kötet mondanivalóját összefoglaló tanulmány kantiánus, tiszta, zárt rendszere csak a jelenkor művészetének tanulmányozásánál mutat rá ellentmondásokra. Itt Dienes leszögezi: ... „minden kor keletkező, új művészete már egy következő kor új világnézetének sejtelmét hordja magában, s meghamisítás volna a még ugyan eleven, de már halálra ítélt világnézetet ... belemagyarázni. A művészet elől jár. Ez éppen feladata. Mert a művészet neveli az embereket új világlátásra ...”

A művészetnek és irodalomnak ezt a nevelő funkcióját emelte ki és használta fel Dienes egész húszas évekbeli publicisztikai és szervező-szerkesztői tevékenységében. Akár az expresszionizmus vagy kubizmus művészi gyökereiről és mondanivalójáról írt Uitz Béla művei, a Kolozsvárott látott Dömötör Gizella és Mund Hugó festményei láttán, akár Buddha-szövegek fordításainak értékelését kísérelte meg, s olvasói kezébe szerette volna juttatni „a keleti lélek önformálásának egyik legnagyobb hatású eszközét, melyet most az európai is kipróbálhat magán”, akár a filmkultúra vagy a modern színház útjait egyengette Erdélyben, mindig gondosan, elmélyülten és lelkesen, pedagógusi feladatokat teljesített.

1925-ben elhatározta, hogy „Korunk cím alatt egy nagyobb politikai és világnézeti havi szemlét indít”. Írókat és „szakembereket” akart megszólaltatni, mint Molter Károlyhoz írott levelében leszögezi, „komoly hangú, nem támadó, hanem a tények és a gondolatok elemi erejével ható szemlét” kívánt teremteni. Programjából kiderül, hogy nem is elsősorban a „szépírók”, hanem a filozófiai, világnézeti, közgazdasági szakkérdések értőinek csatlakozását várta. A laptól nem kevesebbet remélt, mint Erdély nagy problémáinak kielégítő megoldását, az európai és világkérdésekben való eligazodási lehetőséget, az új irodalom, művészet, zene kérdéseiben való tájékozódást „a laikus” számára is. A *Korunk* merész programmal indult, s minden programpontnak igyekezett becsülettel megfelelni. Címéhez híven, pontosan érezte és érzékeltette a korszakváltást a húszas évek második felében, érzékeltette kiadási helyét, keleti és nyugati kapcsolódási pontjait és lehetőségeit. Célja a köztudat megtisztítása volt, s ezért, mint a lap beköszöntője hangsúlyozta, „mindenütt ott kell lennünk, ahol a ma nagy problémája megnyilatkozik”.

A Korunk néhány írásában a MÁ-hoz kapcsolódott. Kiadásában jelent meg a nagy formátumú Kassák-tanulmány, *Az új művészet él* című írás, amelyet egy évvel korábban a bécsi Testvér közölt; ugyancsak a Korunk közölte Kassák *Éljünk a mi időnkben* című írását, amely ismét hitet tett az aktivizmus filozófiájáról, „az egész életlehetőségeinket megváltoztató akarat és tett” erejéről. A Korunk hirdette a *Tisztaság könyvét*, közölte Hevesy Iván elemzését Kassák költészetéről, elutasította az aktivista konstruktivizmust menekülésnek definiáló Fábry-kritikát. 1927-ben azonban Dienes László helyet adott Fábry Zoltán *Tartalékaktivizmus* című írásának is, mert programja ekkor már nem az avantgarde prófétikus hevületének támogatása, hanem a pontos helyzetfelmérés, majd ennek nyomán egy kevésbé formaépítő, inkább tényekkel dolgozó konkrét politikum megvalósítása volt.

A Korunk e program és e kritikus hang érvényesítése mellett egész fennállása alatt rokonszenvezett az avantgarde-dal. A Dienes László által szerkesztett évfolyamok — melyekben Kállai Ernő kritikái, Forgó Pál írásai, Déry Tibor, Sinkó Ervin, Pap József vitái jelentek meg, amelyben még említették és értékelték Barta Sándort, s ahol minden kritika ellenére pozitív hős és személyesen is várt segítőtárs volt Kassák — fontos indítást és tartós továbbélési lehetőséget adtak a két világháború közti erdélyi avantgarde számára. Dienes László személyesen is megszenvedett ezért a magatartásért és programért. A konzervatívabb magyar nyelvű erdélyi lapok kritikái közül a legszélsőségesebb nyíltan kimondta: „a Korunkra nincs szükségünk!” 1927-ben Dienes Lászlót tettlegesen is bántalmazták lapja miatt, és súlyos

sérülésekkel kórházba került. 1931-ben pedig azzal vádolta az egyik lap, hogy kommunista ügynök. Ekkor bölcsen visszahúzódott. A lap főszerkesztője Gaál Gábor lett. Dienes László a harmincas években a Szovjetunióban élt. A felszabadulás után tért vissza Magyarországra, s itt halt meg 1953-ban a Szabó Ervin Könyvtár vezetőjeként.

GAÁL GÁBOR

Gaál Gábor (1893—1954) kapcsolata a képzőművészeti avantgarde-dal 1922-ben, a bécsi Jövő című lapban, Kassák és Moholy-Nagy *Új művészek könyve* című művének kritikájával kezdődött. Az antológiával és szerzőivel vitatkozott, a konstruktivizmust nem érezte önálló értékű művészi felfedezésnek, végtelen távolságokat látott a 20. századi művészet azonos évtizedben keletkezett alkotásai között, s haragudott a szerkesztőkre, hogy nem képviseltették a műben a MA-csoportból ekkor már kivált Uitz Bélát és Barta Sándort. A kritikából érződött, hogy Gaál pontosan ismerte a bécsi avantgarde körök helyzetét, de alig többet a század művészetéből. Az elkövetkező években azonban alaposabban megismerkedett Berlin művészeti életével, igyekezett egyre pontosabban megkeresni az új irányzatok helyét és legfontosabb képviselőit. Közülök Moholy-Naggyal később baráti kapcsolatba is került. A Korunk — amelynek továbbéltetése Gaál Gábor legjelentősebb tette — sem külsőségeiben, sem tartalmában nem hasonlítható az avantgarde lapokhoz. Reprodukciókat nem közölt, képzőművészeti szervező tevékenységet nem folytatott, kiállítóhelyisége nem volt, sok olyan cikk jelent meg benne, amelynek nincsenek vizuális vonatkozásai. Ennek ellenére meglepően gazdag és sokrétű anyagot nyújtott a korszak vizuális művészeteihez. Több mint száz képzőművészeti tárgyú tanulmányt közölt; ennek egyharmadát az avantgarde-hoz köti a kutatás. Gaál Gábornak munkatársul, cikkíróul sikerült megnyernie Kassák Lajost, Moholy-Nagy Lászlót, Hevesy Ivánt, Kállai Ernőt, Dési Huber Istvánt. Fordításban közölte Walter Gropius, Siegfried Giedion írásait. Szinte azonnal reagált minden fontos képzőművészeti kiadványra Kállai *Új magyar piktúrá*jától Forgó Pál könyvéig. A Korunkban az 1928-as évfolyamtól kezdődően egyre gyakrabban írtak az építészet kérdéseiről, címlapján ezzel párhuzamosan Kassák-képarchitektúra jelent meg. Ezt a lap olvasóinak egy része elutasította, s ezért egy év múltán lekerült a lapról. 1930-ban elmélyült a polémia — a budapesti 100%-vita mellékágaként — a Korunk és Kassák köre között. Gaál Gábor azonban megpróbált a részekre szakadt avantgarde-ban ismét szálakat összekötni és belső egyensúlyt teremteni. A személyeskedést elvetette, s a kérdések elméleti tisztázása érdekében szeretett volna újabb vitákat indítani. 1930-ban lefordította Moholy-Nagy László *Az anyagtól az építészetig* című művének első fejezetét A szelet-embertől az egész emberig címen, s szerkesztői megjegyzéssel a Korunk 1930. februári számának elejére tette. Fontosnak tartotta a Moholy-Nagy által propagált „mindenki tehetséges" elvet, az anyagismeretet, a pontos térérzékelést és -érzékeltetést. A Korunk a Bauhaus elveinek hirdetőjévé, Moholy-Nagy írásainak népszerűsítőjévé vált. Pontos információkat és alapos elemzéseket közölt a lap a Bauhaus-könyvekről, s külön elemzés tárgya lehetne fényképezéssel foglalkozó elméleti és gyakorlati cikkeinek sora.

Az avantgarde kritikai értékeléséhez tartozott Dési Huber István tanulmányainak megjelentetése 1933-ban. A Korunk szerkesztője a távoli emigrációs központok híressé váló művészei mellett a Magyarországon induló fiatal, tehetséges gondolkodókra is felfigyelt.

A Korunk pontosan érzékelte és történeti elemzés után céltáblául választotta a születő fasizmus mikro- és makrovilágát. A harmincas évek végén fontosnak találta, hogy a budapesti Magyar Nemzet után újraközölje Kállai Ernő *Művészet és magyarság* című korszakjelző cikkét, s felvegye a harcot „a faji romantika", „a vidékiesség ... kultusza" ellen. A lap több évfolyama bizonyítja, hogy a Korunk a nemzeti és az egyetemes szintézisére törekedett.

Gaál Gábor életpályája sok tekintetben párhuzamos Dienes Lászlóéval. Ő is Budapesten tanult, bölcsész volt, tagja a Galilei-körnek, aktív szerepet vállalt a Tanácsköztársaság szellemi életében. A bukás után Bécsbe emigrált, majd egy ideig Berlinben élt, s ott filmdramaturgként dolgozott. 1925-ben tért haza Magyarországra, itt letartóztatták, később azonban ismét Berlinben tűnt fel, majd Kolozsvárott telepedett le, s Dienes László munkatársa, majd a Korunk főszerkesztője lett. 1940-ben,

Erdély visszacsatolásakor a Korunkat betiltották. Ekkor óraadó tanárként működött, majd katonának hívták be. A második világháború után tevékeny szerepet vállalt a romániai magyar szellemi életben: az Utunk szerkesztője volt, a kolozsvári Bolyai egyetemen pedig filozófiát és magyar irodalomtörténetet tanított.

FÁBRY ZOLTÁN

A „tartalékaktivizmus" fogalmának definiálója Fábry Zoltán (1897—1970), aki életművével maga is e fogalommal jelzett alkotók közé sorolható, Kassától ötven kilométerre, egy kis fürdővárosban élte le csaknem egész életét. Apja értelmiségi származása, a rozsnyói gimnázium, Ady költészete, 1918-as rövid bölcsészeti tanulmányai határozták meg indulását. Átélte az első világháborút, 1920-ban tüdőbaj támadta meg szervezetét, ettől fogva Stószhoz, szülővárosához kötötte betegsége és egyre gyarapodó könyvtára. Remetesége ellenére közelebbi és távolabbi irodalmi és művészeti központokkal létesített kapcsolatokat. Fontos tette volt, hogy a húszas évek elejétől szervezni és alakítani kezdte a szlovákiai magyar kulturális életet.

„Az európai irányt nem szabad elfelejteni. Most ez létkérdés, a menekülés útja és feltétele" — írta 1923-ban *Irodalom és magyarság* című cikkében. „De irodalmunk csak akkor lehet európai, ha kultúránk, vágyunk, célunk összeesik azzal az Európával, mely Trianonok, tankok és Spenglerek dacára a saját talaján és megint élni akar ..."

Budapest helyett az „éledő perifériákat" tekintette Fábry az új kultúra központjának. Bécsből elsősorban az Akasztott Ember és az Egység körét érezte követésre méltónak, de sokszor megújuló, kritikus érdeklődéssel a MÁ-ra is figyelt. Fő érdeklődési területe azonban nem a képzőművészet, hanem a szociográfia, a tényirodalom volt.

Az avantgarde irányzatokat jól ismerte, de csak egyes szempontjaikat fogadta el: az expresszionizmusból a politikumot, a háborúellenességet, az új társadalmi rend utáni vágyakozást. A konstruktivizmust szinte teljes egészében a valóságtól való menekülés termékének tartotta.

Már a húszas évek elején kemény szigorral választotta el egymástól a polgári és a proletár művészetet. A valóság kulcsfogalom volt számára mind az irodalomban, mind a művészetben; a húszas években azonban még az egy ember által teremtett és választott valóság fogalmával operált. 1924-ben az aradi Géniuszban jelent meg *Emberirodalom* című esszéje, ebben még elfogadta az aktivizmus célkitűzéseit, Ludwig Rubiner, Heinrich Mann, Kasimir Edschmied világnézetét. Az írás maga is expresszionista próza, biblikus szóképekkel, szóhalmozással, fokozással, ismétlésekkel. 1925-ben jelent meg Fábry írásaiban a szociális emberirodalom kifejezés, amelyet később a valóságirodalom is felváltott néha.

Fábry írásai az osztályharc, a nemzetköziség, a népek egyenlő jogainak kérdéseivel foglalkoztak. Szociológiai felmérések eredményeit összegező agitatív plakátirodalmat keresett, s hasonlóan harcos képzőművészetet. Író, művész számára nem talált más megoldást, mint ezek művelését. Ez a *Korparancs!* — 1934-ben ilyen címen közreadott kötete már az általa „erkölcsi realizmusnak" nevezett szocialista realizmus programja volt.

„Író a valóságot csak az igazság megsértése nélkül közvetítheti ..." — jelentette ki, vizuális művészetben ehhez a programhoz mindenekelőtt a szociofotó és a politikai fotómontázs műfaját érezve adekvátnak. Fábry ideálja tehát a tendencia-művészet volt, ennek nevében a legkeményebben fellépett minden esztétizáló formaművészet ellen. A képarchitektúra és a konstruktivizmus absztrakt egyensúlyait nem érezte az aktivizmus első korszaka következményeinek, s egy-két, talán ösztönös, megértő mondata ellenére szigorúan elutasította őket. Ugyanakkor helytelenítette a népi hagyományok formakincsének kutatását is: „A regősöknek [a Sarló-mozgalom képviselői] nem a kapufélfákat kell lerajzolni — írta —, de a nyomort hallgatni, nyomorstatisztikát felvenni. Ez lenne a helyes út, ez lenne a meglátás." 1929-ben elutasította a Sarló-mozgalom „etnográfiai szocializmusát", 1930-ban az egész budapesti kortárs irodalmat a népiesektől a polgári írókig, a Nyugattól a Munkáig.

Teljesen logikus, hogy ezek után ő maga is lapot indított, melynek a szerkesztését egy idő múlva a Sarló-mozgalmat szervező Balogh Edgár vette át. Az 1931-ben, Pozsonyban induló Út a Csehszlovák

Kommunista párt kultúrpolitikai folyóirata volt; 1931—1936 között csaknem 10 000 példányban jelent meg. Elméleti cikkei közel álltak a moszkvai Sarló és kalapács cikkanyagához, de még közelebb az élethez az aktuális eseményekről közölt riportok, fotók sokasága miatt. Fábry az Útban politikai publicisztikát, kulturális és irodalmi recenziókat írt. Az Út nem volt művészeti lap, de anyaga ilyen szempontból, különösen fotóművészeti vonatkozásban sem érdektelen. A szociofotó fontos orgánuma volt, sokat foglalkozott a munkásszínjátszással is. Jó kapcsolata volt a cseh Tvořba és a szlovák Dav című proletkult színezetű avantgarde lapokkal. Rendszeresen megjelentek benne Bokros Birman Dezső szobrainak, Lőrincz Gyula rajzainak reprodukciói.

Az Út 1936-ban megszűnt, s átszervezése folytán szerepét a Magyar Nap című, népfront-szellemű kommunista napilap vette át. A főszerkesztő Kálmán Miklós a fasizmus ellen szólított harcba mindenkit a „demokratikus jogok és a béke világseregébe". A Magyar Nap munkatársaként Fábry mintegy kétszáz cikket publikált. Listába szedte a máglyára küldött könyveket, elemezte a fasizmus ismérveit és változatait, szót emelt a demokratikus jogok védelmében. Hasonló szellemű cikkeket, kritikákat küldött Fábry a Korunknak, amelynek egyik legszorgalmasabb munkatársa volt.

Fábry munkássága a harmincas évek végétől néhány évre megszakadt. A Hitler segítségével létrejött fasiszta szlovák államban internálták, 1943-ban tüdővérzést kapott. 1945 után ismét némaságra kényszerült. Kézírásban, sokszorosítva és szlovákra fordítva terjesztette, küldte el különböző politikusoknak *A vádlott megszólal* című esszéjét 1946-ban, amelyben felsorolta a kollektíven bűnösnek, barbárnak és fasisztának minősített felvidéki magyarság két világháború közti baloldali magatartását, antifasiszta rétegeinek és csoportjainak tetteit, s elítélte az egykorú, a nemzetiséget teljes nyelvvesztésre ítélő, jogfosztó intézkedéseket. Ez az írás 1968-ban Szlovákiában jelent meg *Stószi délelőttök* című kötetében.

A negyvenes évek végétől elsősorban irodalomkritikával foglalkozott, de írásaiban több alkalommal általános esztétikai és elméleti következtetéseket vont le. Sokat foglalkozott a század arcát eltorzító fasizmus gondolatkörének elemzésével. A hatvanas évek végén írta életművének betetőzéséül szánt szociológiai művét, az *Európa elrablásá*t, amely végső soron az első világháború éveiben kialakult progresszív expresszionista-aktivista világérzés egyik utolsó dokumentuma.

III. NÉPI ÉS MAGYAROS TÖREKVÉSEK

A tikkatag magyar nyár napja barnul
Bús homlokán és bágyatag szemén,
Konok szívében csöndes zivatar dúl,
Elverve dús vetése: a remény!

Juhász Gyula: *Berzsenyi (1921)*

1. AZ ALFÖLDI FESTÉSZET

Az Alföld világát Barabás és Markó mellett egy osztrák művész, August von Pettenkofen fedezte fel a festészet számára. Katonafestőként fordult meg először Szolnokon 1849 januárjában, majd az ötvenes évektől évtizedeken át visszajárt erre a tájra Felfedezésében része volt a 19. század gyarmatosítóira jellemző érdeklődésnek a kuriózum iránt, és a bécsi biedermeiertől szabadulni akaró művészi elszántságnak is. Festészetével — tudatosan-e vagy öntudatlanul, ez az eredmény szempontjából igazán mindegy — egyszerre próbált eleget tenni egy külső kívánságnak (a társadalom, a műkereskedelem, a közízlés kívánalmainak) és a művészet belső igényének a megújulásra, a továbblépésre. Pettenkofen képeinek ez a felemás indíttatása változó hangsúlyokkal és tartalommal határozta meg az alföldi festészet történetét a századfordulón, a két világháború között s a felszabadulást követő évtizedekben is. Konzervativizmus — de nem az igazi; forradalmiság — de nem igazán; művészi haladás — de igen megfontoltan. Szélsőségek, amelyek azonban egészen békésen megfértek és megférnek egymás mellett.

Az alföldi festészet története — ha gyökereit keressük — messze visszanyúlik a 19. századba, bár maga a fogalom csak a 20. században született meg, s tartalma sosem volt teljesen egyértelmű. Azzal minden, a témával foglalkozó kutató egyetért, hogy ebben az esetben az „alföldi" jelző nem teljesen fedi a földrajzi fogalmat. Hiszen újabban egyrészt e címszó alatt szokás tárgyalni az erdélyi származású és művészetében is erősen oda kötődő Nagy Istvánt is, másrészt pedig gyakorlatilag szinte senki sem érti ide az egész Alföldet vagy az Alföldön dolgozó, ott megfordult valamennyi művész munkásságát. Múltjával és jelenével teljes egészében idetartozónak tekinti mindenki Hódmezővásárhelyet és környékét, de a századfordulós alapítású szolnoki vagy az 1912-ben létrehozott kecskeméti művésztelepeket, a Debrecenben működő alkotókat már inkább csak felsorolásszerűen veszik számba.

Pedig éppen Szolnoknak a legrégiesebbek és legfolyamatosabbak a hagyományai: Pettenkofen után Deák-Ébner és Bihari Sándor, majd a századfordulótól Fényes Adolf, Perlmutter Izsák, az ő nyomukban Szlányi Lajos, Olgyay Ferenc, Mihalik Dániel, s a két világháború között Aba-Novák Vilmos és a hozzá kötődők közül elsősorban Chiovini Ferenc neve határozta meg művészetének irányát. S hogy az egyébként is színes paletta még tarkább legyen, a szolnoki telepen Felső-bánya és Szentes között még Koszta József is megfordult.

Kecskemétre Iványi Grünwald Béla a nagybányai neós törekvéseket, majd 1920-tól Révész Imre az akadémikus naturalizmust közvetítette, így a telepnek nem alakult ki olyan sajátos karaktere, amely bármilyen formában is befolyásolta, alakította volna az alföldi festészet összképét.

Baján Rudnay Gyula alapított telepet, s ez az ő személyén keresztül közvetlenül kötődött Hódmezővásárhelyhez. Élete utolsó éveiben itt élt Nagy István is, akinek máig terjedő hatása talán a legmeghatározóbb eleme az alföldi festészet fogalmának. Nélküle alig képzelhető el a mai Vásárhely legjelentősebb mestereinek festészete.

Nem volt művésztelep Debrecenben és Szegeden, de az ott élő művészek — Hrabéczy Ernő, Boromisza Tibor, Bosznay István és Holló László, illetve Nyilasy Sándor és Károlyi Lajos — számbavétele nélkül mégsem alkothatunk teljes képet az alföldi festészetről.

Ez a gazdag, de még korántsem teljes névsor fölvillantja az alföldi festészet szinte minden lehetőségét a Pettenkofentől vagy éppen Hollósytól öröklött életképfestészettől a Munkácsyt követő realista törekvésekig, vagy az ugyancsak Munkácsyt idéző, Koszta-féle expresszivitáson át Aba-Novák élettől duzzadó cirkuszi és vásári jeleneteiig.

Érdekes módon kevesebb nyomot hagyott az ún. alföldi festészetben a népi formakincs iránti érdeklődés, pedig pl. Csók Istvánnak század eleji, s a tízes években alkotott művei ezt a lehetőséget is fölcsillantják. De ugyanígy visszhang nélkül maradtak az Alföldön a gödöllői művészek magyaros törekvései is — ha csak nem soroljuk ide Aba-Novák egyébként egészen másfelé igyekvő festészetének népi, paraszti rekvizitumait. A népi motívumkincs hangja, amelyet Csók egyik legszebb, legerőteljesebb, matisse-os művével, a *Tulipános ládá*val (1910) ütött meg, csak a harmincas években talált ismét folytatásra, de akkor sem az alföldiek, hanem a szentendreiek, elsősorban Vajda Lajos és Korniss Dezső művészetében. A népművészet formakincsének és jelzésrendszerének ez a mellőzése az alföldi festészetben annál inkább érdekes, mert éppen a vásárhelyiek, Tornyai és köre voltak a néprajzi, népművészeti tárgyak első felfedezői és gyűjtői, társai és támogatói Kiss Lajos néprajztudósnak, a Vásárhelyi művészélet című későbbi könyv szerzőjének. Közösen indítottak akciót a falu pusztuló emlékeinek, faragott és festett bútoroknak, szerszámoknak, edényeknek az összegyűjtésére, megmentésére. 1912-ben Tornyai János, Endre Béla, a szobrász Pásztor János és mások a népi gölöncsérség megmentésére, hagyományai megőrzésére alapították Hódmezővásárhelyen a Művészek Majolika és Agyagipari Telepét. — Ezért is fordul elő újra és újra a szakirodalomban, hogy szerepüket Bartók és Kodály tevékenységével hasonlítják össze. Pedig hát annak lényege éppen az volt, hogy a népművészetet nemcsak fölfedezték, hanem formai és tartalmi kincseit korszerű módon tudták saját művészetük, s ily módon a társadalom egész tudatának részévé tenni.

Pettenkofen kuriózum iránti érdeklődése már Deák-Ébner Lajos, és még inkább Bihari Sándor munkássága nyomán szinte észrevétlenül vezetett el Fényes Adolf szociológiai, szociális töltésű „Szegény ember élete" sorozatához (a kilencvenes évek végétől 1904-ig). Annál kevésbé észrevehetően, mert hisz Fényes maga is kívülről fordult e világ felé. Képeit együttérzés helyett inkább a rácsodálkozás jellemzi, s ha mégis részvétet kelt, akkor az is csak a tisztességes polgár humánus érzékenységéből fakad. Ezért is mondhatjuk, hogy Fényes öregkori művészete a húszas és harmincas években nem jelent elfordulást fiatalkori ideáljaitól — mint azt korábban megfogalmazták róla —, hisz egész habitusát jellemző polgári szemlélete élete végéig sem változott. Éppen a Munkácsy-hagyományból kinövő realista látásmódja és polgári beállítottsága vezeti el a valóság riasztó tényeitől ahhoz az álomvilághoz, amely utolsó korszakának képeit jellemzi.

A vásárhelyiek — Tornyai és társai — belülről élték át az Alföld népének kiszolgáltatottságát, a természettel és a társadalom ellenséges erőivel folytatott drámai, nemegyszer tragikus küzdelmét a puszta létért. Így érthető, hogy Tornyaiék számára még a népművészet is veszésében vált érdekessé, mint egy pusztulási folyamatnak a dokumentuma. Védték, gyűjtötték emlékeit, de saját művészetükben nem foglalkoztak tanulságaival. Festészetük számára döntőbb volt a társadalmi, gazdasági, természeti körülmények és hatásaik szociografikus hűségű megjelenítése. Ne felejtsük el, hogy Hódmezővásárhely és környéke nemcsak egyik jellegzetes sarka az alföldi tájnak, hanem egyúttal központja az agrárszocialista mozgalmaknak is. A múlt század kilencvenes éveiben Szántó Kovács János, a századforduló után pedig Áchim András is ezen a területen szervezkedett. Igaz, Tornyainak és társainak nem volt tényleges köze ehhez a forradalmi mozgalomhoz, művészetük hátteréhez azonban ez is odatartozik.

Tornyai János romantikus hevülettel, nemegyszer színpadias eszközökkel jelenítette meg a paraszti sorsot. A Szentes környéki tanyáján magányosan dolgozó Koszta József nem kereste a látványos jeleneteket. A környezetéből merített legegyszerűbb témát — egy portrét, kapáló asszonyt, csendéletet, tájat — mégis oly drámaisággal s oly általános, szinte jelképi értelemmel ábrázolta, ami csak az általa közelről ismert paraszti világ belső és külső feszültségeiből születhetett. A nyomasztó szegénység és

kiszolgáltatottság mindennapi közelsége fűtötte Endre Bélának az előző kettőnél lényegesen csöndesebb, líraibb hangvételű képeit. Ez a világ lett elindítója s mindvégig hangulati meghatározója Rudnay Gyula művészetének is. Genthon István írta róla még a húszas években, hogy ő „. . .elsősorban magyar festő akart lenni, s csak ezután festői problémák megoldója". Hódmezővásárhelyre is ezért ment 1905-ben, hogy közelről ismerje meg azt a világot, azt a népet, amely elzártságában megőrizhette magyarságát. „A mi művészetünk alapja — vallotta Rudnay — csak e föld és e föld népének kultúrája lehet." A szép szavak és az a határozottság, következetesség, amellyel programját megvalósította, önmagában nagyon is rokonszenves. Az eredmény azonban: a kuruc kori csataképfestő, Rugendas, a spanyol mester, Goya és a Rudnay által a legnagyobb magyar művésznek tartott Munkácsy Mihály nyomdokain kialakított romantikus realizmus jegyében született művek a ma szemlélője számára meglehetősen kevésnek bizonyulnak. Fülep Lajos, a korszak legjelentősebb hazai művészeti gondolkodója 1918-ban, Rudnay első nagy sikerű kiállítása kapcsán egyetlen mondatban máig ható érvénnyel ítélte meg munkásságát: „Két igen különböző kiállítás a város két különböző pontján: az egyik Rudnay Gyuláé az Ernst Múzeumban, a másik a MA-csoporté a Váci utcában, egyik a tegnap művészete, a másik — a neve mutatja." Ezt a tegnapot időnként hitelesíti az a szociális háttér, amely Koszta és Tornyai világát meghatározta, s amely Rudnay háborús képeit is éltette. Amikor azonban ezt a konkrét, társadalmilag, történetileg, gazdaságilag valóságos tartalmat a festő fölcserélte a magyar múlt romantikus idézésével („dübörgő kísértetidézés" — írta a mesternek a debreceni egyetemre készült munkáiról Rabinovszky Máriusz), akkor egyúttal — akarva-akaratlan — azzal az államilag táplált nacionalizmussal vállalt közösséget, amely a valóságos bajokról egy szándékosan hamis nemzettudat ébresztésével akarta elterelni a figyelmet. De kérdés az is, hogy az így született festői stílus valóban annyira magyar-e, a hagyományai oly régiek-e, mint azt a külső megjelenés sugallja?

Rudnay találkozása a korszak hivatalos nacionalizmusával egy idő múlva visszasugárzott Tornyaiékra is, udvarképessé téve az ő művészetüket is. Az alföldiek persze soha nem váltak az ellenforradalmi rendszer hivatalos festőivé, még Rudnay sem, de a nacionalizmussal összefonódó formai konzervativizmusuk akaratlanul is a Klebelsberg által 1928-ban meghirdetett kultúrpolitika szövetségeseivé tette őket. „Ha meg lesz az összhang — hirdette a miniszter — az irodalom, a művészet és a nagy tömegeket betöltő hatalmas nacionalizmus között, nem aggódom a magyar irodalom és művészet sorsa tekintetében." — A nacionalizmus volt a korszak legveszélyesebb csapdája. Ez hozta össze a harmincas évek elején — ha csak egy pillanatra is — a népi írók csapatát Gömbös Gyulával, s a nacionalizmus vezetett közülük többeket végzetesen a politikai jobboldalra.

Az alföldiek önkéntelen szövetsége a hivatalos kultúrpolitikával tragikus zsákutcába juttatta ezt a művészetet. Eredetileg önként vállaltak — tudatosan vagy sem — egy konzervatív, de megbízható formát, hogy szociográfiai hűséggel örökíthessék meg a paraszti világot, sorsot, s egyszerre kiderült, hogy társadalomkritikájukra senki sem figyel, hogy a kritikus és a társadalom képeikből nem a nyomort, szenvedést és küzdelmet, hanem a „magyar lelket" s az „ős ázsiai múlt" üzenetét ismeri meg.

Nagy Istvánt elsősorban nem képeinek témája — szegény emberek, alföldi tájak — vagy az Alföldön — Makón, Szentesen, Baján — töltött hónapok, évek, még csak nem is Kosztához, Tornyaihoz fűződő barátsága alapján szokás az alföldi festők közé sorolni. Nem, mert sajátos művészi világa minden külsőleges találkozás és hasonlóság ellenére is merőben más képet mutat, mint a barátoké. Érthető, hogy Nagy István alföldisége körül újra és újra föllángol a szakmai vita — eltérő kompozíciós módszerével, tartalmi különbségek elemzésével bizonyítva egyedülálló, külön útját. Már a kortársak is másnak érezték, mint a vásárhelyieket. Nyilván nem egyszerűen csak véletlen, hogy élete végén, 1934-ben éppen az „őstehetségek" kiállításán fedezték fel, egy sorban a tanulatlan parasztfestőkkel. Persze a tévedés tulajdonképpen telitalálat volt: a budapesti, müncheni és párizsi főiskolákon tanult művész munkáira valóban nem tanultsága, hanem egy sehol sem tanulható ősi, archaikus rétegekből táplálkozó magabiztosság és természetesség volt a jellemző. Az alföldi festészetben Pettenkofen óta ismert, nyitott, csak a horizont vízszintesével tagolt terű képeket Nagy Istvánnál egy zárt, határozott rendszerű világ váltotta fel. A hömpölygő, széles mesélőkedvet — ami tulajdonképpen még Koszta József tájaira is jellemző — nála a száraz tények közlésének egyszerű, de végtelenül pontos mondatai váltják föl. Nagy István nem ismeri a szociográfia irodalmi igényeit, s a leírás és részvét helyett inkább az emlékműállítás

feladatát vállalja magára: a múló és változó helyett ő az állandót kereste, egy osztály, a paraszti osztály életformájára, mindennapjaira jellemző formák ősi rendjét és ritmusát.

Nagy István kompozicióban, formában és tartalomban egyaránt eltért a vásárhelyiek gyakorlatától, s különállását még nyilvánvalóbbá tette önkéntelen internacionalizmusa, amiről szintén művei szólnak. Az a tény, hogy Erdélyben és Havasalföldön, a magyar Alföldön vagy a jugoszláviai Bácskában és ismét a Dunántúlon járva mindig és mindenütt ugyanazokkal a dolgozó emberekkel és ugyanazzal az emberi munkával humanizált — vagy éppen erre váró — tájjal találkozott. Szóban, nyilatkozataiban tőle sem volt idegen a kor divatos magyarkodása, művei azonban fölötte állnak mindenféle provincializmusnak. Nyilvánvaló különállása ellenére, visszanézve az alföldi festészet történetére, amelyet előbb a kuriózum, aztán a falusi nép élete iránti naiv érdeklődés, majd a humánus polgár részvéte, s végül az átélők helyzetjelentése határozott meg, látnunk kell, hogy erre a fejlődésre Nagy István tevékenysége tette föl a koronát. Az ő helyen és időn túli, sőt, nemzetek feletti szintézise nélkül az úgynevezett alföldi festészet alig lett volna több művészetünk történetében, mint néhány jó szándékú ember tévedése. Ezt elsősorban az a tény igazolja, hogy az alföldi festészet további útja éppen Nagy Istvánon át vezet el napjainkig.

A Nagy István-féle szintézis és a vásárhelyiek szociografikusnak nevezett útján kívül volt egy harmadik is, azoknak a kismestereknek az útja, akik minden nagyot akarás és megváltó szándék nélkül vállalták az Alföld falvainak és városainak mindennapi provincialitását. Legjellemzőbb képviselőik a szegedi Nyilasy Sándor (1873—1934) és Károlyi Lajos (1877—1927) voltak. Az ő napsütötte utcaképeik (Nyilasy Sándor: *Templomtér*) és intim életképeik (Károlyi Lajos: *Bárkák a Tiszán*) — ami nem más, mint egy rég elmúlt vidéki békevilág nosztalgikus idézése — teszik teljesebbé a két világháború közti időszak alföldi festészetének panorámáját.

A harmincas évek végén, a negyvenes évek elején indult Tóth Menyhért (1904—1980) pályája a Kalocsa környéki Miskén (nem messze attól a Homokmégytől, ahol a századforduló idején Nagy István tanítóskodott). Tóth Menyhért művészete még távolról sem kapcsolódik sem a vásárhelyiek, sem Nagy István, sem mások törekvéseihez. Sajátságos „természeti" szürrealizmussal olyan világot jelenít meg, amelyben ember, állat és növény élnek együtt egyenértékű teremtményekként. Vonzó és magával ragadó, meseszerű kompozíciói társtalanok a hazai festészetben, de az alföldi tájhoz és természethez való egyértelmű kötődésük tagadhatatlan. Ez a különös, naturális művészet azonban nemcsak egy üde, változatosságot hozó színfoltként van jelen az alföldi festészet történetében. A maga áttételes nyelvén roppant érzékenységgel tudott reagálni a történelem és a társadalom változásaira is.

KOSZTA JÓZSEF

Koszta József (1861—1949) korszakunkban — de már folyamatosan a tízes évek óta — Szentesen élt. Lyka Károly szeretettel emlékezett rá: „Akadt olyan festőismerősöm is, aki végül tanyásgazda lett. Ilyen volt Koszta József, tehén-, malac-, liba-, tyúktulajdonos, festőművész és tanyabirtokos. Ezt az állatai meg a földje mellől nem-igen lehetett elmozdítani. Modelljei állandóan kéznél voltak és főleg ingyen: festette a kukoricatörést a saját kukoricásában, festette a verőfény villogását a saját háza fehér falán."

Ez a tipikusan alföldi festő egyébként Erdélyből jött: 1861-ben Brassóban született. Művészeti tanulmányokat 1885 és 1888 között a budapesti Mintarajziskolában végzett, később ösztöndíjjal Münchenbe is eljutott. A század elején többször járt Párizsban, Rómában, s volt Hollandiában és Belgiumban is. Hazatérve Abonyban, Cibakházán, majd Szolnokon dolgozott. 1949-ben bekövetkezett haláláig Szentesen élt.

1920-ban, 1922-ben és 1937-ben az Ernst Múzeumban, 1934-ben a Tamás Galériában volt kiállítása. 1927-ben táj- és népéleti díjat kapott. 1929-ben Barcelonában arany- és bronzérmet nyert képeivel. 1935-ben az állami kisaranyérmet nyerte. Művei korszakunkban számos külföldi kiállításon, így Berlinben, Londonban, Drezdában, Brüsszelben, Rómában, Milánóban és Stockholmban is siker arattak. A felszabaduláskor már idős művész egész életművét becsülte meg 1948-as gyűjteményes kiállítása és a Kossuth-díj, melyet az elsők között kapott meg.

Letelepedésével szinte egyszerre ért meg — ötvenes évei közepére — Koszta művészi karaktere is. 1917-ben, élete első önálló kiállításán már az a Koszta mutatkozott be, aki a két világháború közti korszak alföldi festészetének egyik meghatározó mestere lett.

Tartalmában már korai képeit is a falu világa, élete iránti érdeklődés jellemezte. Egyfajta áhitat, a francia Millet barbizoni képeinek rousseau-i ihletésű nosztalgikus naturalizmusa hatja át Kosztának a század első évtizedében alkotott legjobb műveit, a *Mezőn*t (1904), a *Kapáló nő*t (1907 körül), a *Vihar előtt*öt (1909) és a *Mezei munkások*at (1909—1910).

Koszta József Munkácsyt tekintette példaképének. 1938-ban egy nyilatkozatában így vallott erről: „Az a feladat vár rám, hogy bármi legyen is az ára, a művészi kifejezésnek azt a formáját szolgáljam, amit minden idegszálammal tiszta magyar művészetnek éreztem, amely a kegyetlenül mellőzött Paál László és az igazi nagyságában talán még ma sem ismert Munkácsy Mihály legjava műveit küldötte előre örök példaként." Bényi könyvéből tudjuk, hogy Koszta Munkácsynak katalógusokból kitépett reprodukcióit haláláig féltett kincsként őrizte, utolsó napjaiban is Munkácsyt emlegette, és mint élőről beszélt róla. Valójában Koszta „tiszta magyar" művészete formailag alig kapcsolódik a 19. századi mester példájához, de annál inkább szellemében és tartalmában. Egyrészt mindkettőjük művészetének legbelsejét ugyanaz a romantikus pátosz határozta meg: számukra a festés nemcsak lehetőség, hanem kötelesség is volt, amivel — úgy érezték — népüknek, nemzetüknek tartoznak. Másrészt rokonítja őket helyzetük is, viszonyuk a kortárs európai művészethez: a lehetőségek közül — egy nemzedéknyi különbséggel — mindketten a konzervatívabbat választották, s mindketten anélkül, hogy ezt fölismerték volna. Sőt, valójában mindketten haladónak érezték — s bizonyos értelemben érezhették is — magukat: Munkácsy az akadémizmus irányából a realizmus felé tört, Koszta pedig a barbizoni naturalizmustól indulva jutott el sajátosan expresszív világa megteremtéséhez — amelynek a szó művészettörténeti értelmében ismert expresszionizmushoz nem volt köze.

Koszta választásában nem ismerte a kompromisszumot. Fiatalságában ugyan őt is megérintette a nagybányaiak művészetének varázsa, de számára még az ő óvatos, „józan" modernségük is túlságosan kozmopolita ízű volt. Még leginkább Rudnayt tartotta (jellemző módon!) rokonának, az ő múltba néző romantikáját érezte a szentesi világhoz kötött, önként vállalt remeteségében a legközelebb állónak. Szentes Koszta számára nemcsak egyszerűen lakóhely volt, hanem annak a szigorúan körülhatárolt magyar világnak a koncentrátuma is, amelyből művészete egyedül táplálkozott. 1933-ban egy kérdésre, hogy miért éppen ott dolgozik, roppant egyszerű természetességgel válaszolta, hogy azért, mert „. . . ez a táj, amely leginkább és legegyetemesebben viseli magán a magyar táj jellegzetességeit". S ő nem akart többet, de kevesebbet sem, mint e táj, a magyar táj jellegzetességeit, színeit, varázsát megragadni és megörökíteni.

Kosztát a legszorosabban éppen a téma- és stílusválasztásának e valójában „művészeten kívüli" szempontja köti az alföldi festőkhöz, Rudnay Gyula és Tornyaiék törekvéseihez. Ugyanakkor erősen különbözik is társaitól; számára — amint nemegyszer maga is mondta — „a magyar föld varázsa", a „magyar tájhangulat kifejezőereje" jelentette a kiindulást, Tornyaiék viszont (Rudnayt sem kivéve) az e tájon élő ember történeti, társadalmi, szociológiai és természeti körülményektől meghatározott sorsát érezték tevékenységük indítójának. Az ő művészetük alapja e közelről ismert sors, e közelről ismert emberek iránti részvétből táplálkozott. Koszta, aki tulajdonképpen maga is a tanyai parasztok mindennapi életét élte, ezt a részvétet nem ismerte. „Magányosan járogatta az Alföldet — írta róla halála után Lyka Károly —, amelynek fáradhatatlan nomádja volt, s amelynek szerette népét, a falu, a tanya dolgos emberét, de anélkül, hogy valamely kapocs alakult volna ki közte és e nép közt."

A húszas évek elején Kosztának sikerült saját tanyát vásárolnia Szentes közelében, s ettől kezdve Pestre is egyre ritkábban látogatott el. Képletesen és valóságosan is magányosan élt és dolgozott. Művésztársai közül tulajdonképpen csak Rudnayhoz és Nagy Istvánhoz fűzték szorosabb baráti szálak, de — éppen Rudnayval fennmaradt levelezésének tanúsága szerint — ez a kapcsolat is inkább két parasztgazda barátságához hasonlított, semmint festőkéhez. „Reggel felkelek hatkor, kimegyek, megnézem a teheneket — mondta egy nyilatkozatában Koszta —, aztán bemegyek a műterembe, megnézem, hogy mit csináltam tegnap. Napközben csatangolok, barangolok, kiválasztom a témát, amit meg akarok festeni." És évtizedeken át festette e szűk környezet ismert motívumait: kukoricaföldeket,

virágos rétet, fehér falú tanyákat, állatokat, tanyasi lányok, asszonyok portréit, és újra és újra saját arcképét; így született meg Koszta különös, magányos életműve, amelynek nem voltak valóságos művészi kapcsolatai sem a kortárs hazai, sem az európai festészettel, s amelyet csak erőszakkal vagy felületes összehasonlítás után lehetne bármely stílus, izmus vagy iskola körébe besorolni.

Koszta József művészete nem sokszólamú, de a maga választotta határok között tökéletesen kihasználja lehetőségeit. Mély kékek és barnák sötétjéből váratlan elővillanó fehérek és pirosak, izzó sárgák teremtenek képein drámai feszültséget. A Szentes környéki tanyavilág mikrokozmoszában az ember és a természet gigászi küzdelmét idézte meg, egy olyan küzdelmet, amely nemcsak a résztvevők, hanem a néző számára sem enged meg pillanatnyi elernyedést sem.

A tízes években készült szélmalmos képei a középtér fehér falú házai és a háttér ege közt óriásként tornyosuló malmok sötét árnyaival még nem nélkülöztek egy adag borzongató romantikát sem. A húszas évektől a képlet sokkal egyértelműbbé vált: a természet komoran és végletesen egymásba forduló színei — az ég sötétkékje s a föld mély barnája közt felharsanó fehér házfalak bibliai pillanatot, a vizek és a szárazföld szétválását idéző erővel bontják meg az ősi harmóniát. A *Tanya*, a *Tanya hajnalban, Tanyai ház* (valamennyi 1920 körül) és később a *Tanyaudvar*, a *Faluvége*, a *Tanya borjakkal* (1930-as évek), egészen az öregkori munkákig, mint a *Fehér házak* (1930-as évek vége), a *Tanya boglyákkal* (1940) és a 422
sorban az egyik utolsó remek, a *Putrik pirosfejkendős nővel* (1940-es évek) az ember és az emberi munka meghatározó, makacs és visszavonhatatlan jelenlétét hirdetik, s elszánt szembeszállását a teremtett világ rideg erőivel. Ennek a mindennapos harcnak a folytonos hevéről tudósít az olyan békés témájú kép is, mint a *Ruhaszárítás* (1920-as évek). Balról barna zsúptetős tanyai ház nyúlik mélyen a képbe. A középső 24
teret kötélre aggatott ruhadarabok színes foltjai zárják le. Az ég oly sötét kék, mint csillagtalan éjszakákon, s a ház falát, az udvar homokját mégis zuhogó napsütés világítja meg. A nyári kánikula éles fénye, kíméletlen napsütése ez, amely átforrósítja a levegőt, és a részecskék vibrálásában megszűnik a tárgyak önálló formája. A sötét árnyékok és a fal mellett kuporgók minden részletet nélkülöző, foltszerűen jelzett tömege mégsem oldódik föl az impresszionisták boldog színharmóniájában. A fal vadul feleselő fehérje, a ruhadarabok valósággal rikoltozó sárgái, pirosai olyan drámai feszültségről árulkodnak, amit ilyen erővel csak átélője tud közvetíteni.

Koszta művészi szándéka tulajdonképpen nem volt más, mint a táj — a „magyar táj" — mindennapi hangulatának valóságos, reális rögzítése. „Csodálkozom rajta — mondta —, ha azt mondják, hogy nem olyan a képem, mint ahogyan a természetben van. Pedig én csak azt csinálom, ami ott van. Persze nem szoktam nézni a részleteket, hanem az egészet. Nem egy színt, egy tónust külön, hanem a mellette levővel. Így aztán az ég néha azért sötétebb, hogy a fehér fal, amelyre rásüt a nap, villámként ragyogjon ki. A képen a természet együttes megjelenése legyen. Csak a természetet utánzom és csak így lesz jó a kép." Az már csak az igazán nagy művészekre jellemző telitalálat volt, hogy a megidézett természeti kép ennél sokkal többet hordott magában: a mindennapi paraszti életet élő művész a látvány drámájába önkéntelenül belesűrítette a vidék népének társadalmi drámáját, és a természet vad erőinek kiszolgáltatott ember társadalmi magárahagyatottságát is.

Ezért lettek többek megszokott, békés zsánernél a *Mákszedők* (1915—1920 között), a *Kapáló asszony* (1930-as évek) vagy az *Asszony tehénnel* (1937 körül) című képek jelenetei. Lyka Károly Koszta stílusát elemző tanulmányában a tízes évek második felében keletkezett kukoricás képekről így írt: „Ecsetje itt sötét környezetbe ágyalja a kukoricaszárak kivillanó aranysárgáját, az asszonyok pipacspiros fejkendőjét, a búzavirágszínű szoknyákat, mindezt a legtüzesebb kiadásban, szélesen járó technikával, a legnagyobb hevületben a vászonra teremtve... Mindez lappangó feszültséggel tölti meg a képet, izgatja a szemet, mozgatja a képzeletet." A földeken, a tanyaudvarban mozgó, dolgozó ember is részévé vált képein a látvány egészének. A korai Koszta-képeken az ember még szinte emlékműként magasodik a táj fölé (*Mezőn*, 1904) vagy határozott, magabiztos mozdulatokkal uralja azt (*Hazatérő aratók*, 1897; *Mezei munkások*, 1909—1910). Korszakunkban az ábrázolt alakok egyre személytelenebbül merülnek környezetükbe, s csak a ruhájukon, arcukon megcsillanó egy-egy élénk, a természettel feleselő színfolt teremt köröttük váratlan izgalmat, hangsúlyt adva jelenlétüknek, és megteremtve a dráma feszültségét. Így van ez utolsó alkotói periódusának egyik remekművén, a *Hazatérők*ön (1940-es évek) is. A mozdulatoknak szinte csak az alakokra eső fénnyel érzékeltetett ritmusa a munkából jövők s a nyolcvan

éven túli mester fáradtságát egyaránt érzékelteti. De e fáradtság korántsem a legyőzöttek megadó kimerültsége: a karok világos foltjainak törekvő ritmusa ugyanazt a szinte mániákus folytonosságot, az újrakezdés természetes szükségszerűségét ígéri, mint amilyen mániákusan festette Koszta is újra és újra az oly jól ismert motívumokat, keresve a táj és a tájban élő ember feszült drámájának kulcsát.

Ugyanez a feszültség jellemzi Koszta 1917 után készített portréit is. Legismertebb képei közé tartoznak a *Muskátlis kislány* (1917 körül), a *Kati vázával* (1917) és a *Kislány vázával* (1917). Ezekhez az
192 arcképekhez kapcsolódik később a *Kislány babával* (1920 körül) és a *Leány muskátlival* is. Koszta méltatói „paraszti infánsnők"-ként emlegették e kislányok képeit, s joggal. Koszta V[illegible]ueztől tanult ünnepélyes nyugalommal és semmitől sem zavart derűvel ülteti elénk őket, kezükben vir[illegible]gai, babával, cserépkorsóval. Mint a tájakon, ezek előtt is szorongatóan érezzük a Lyka Károly által emlegetett „lappangó feszültség"-et.

Állandó modellje volt felesége, akiről a tízes évektől számos portrét festett. A *Leány szegfűvel* (1915 körül), a húszas évekbeli *Annuska*, az *Olvasó nő*, az *Ablaknál*, a *Leány macskával*, s a harmincas évekből a
I *Teregető nő* emelkednek ki a sorból. Idetartozik az életmű egyik legszebb képe, a *Tányért törölgető nő* (1919—1920 körül) is. A sötét háttérből szinte izzóan emelkedik ki a tányért törlő nő profilképe. Izzót kell mondanunk, pedig a ruha zöldbe játszó fehérje valójában hideg szín. A környezet sötétje, és a sokféle fehérre húzott (Koszta maga is büszkén emlegette, hogy ezen a képen hétféle változatát sikerült a fehérnek megfesteni) zöld ecsetvonások közt a megbúvó, szinte észrevehetetlen pirosak, sárgák az egész felületet lobogó izgalommal töltik meg.

Koszta számára nem volt idegen a csendélet műfaja sem. A húszas s a harmincas években egész sorát alkotta a kisméretű virágos képeknek. A cserépben, vázában asztalra került virágok szinte barbár erejű színkontrasztjai ugyanazzal a határozottsággal szólnak a festő által látott drámáról, mint a tájképek (*Virágok*, 1920-as évek; *Csendélet*, 1930 körül).

Az életművet végigkísérik az önarcképek (*Önarckép*, 1915 körül; *Önarckép*, 1920 körül; *Kalapos önarckép*, 1920 körül; *Önarckép*, 1940). Kerek, öregségére elernyedő arcából mindig ugyanaz a koncentrált, feszült tekintet néz ránk. Annak az embernek a tekintete, aki egyszer azt mondta: „Olyan felindulásban dolgozom, hogy egyszer holtan fogok összeesni a festőállvány előtt." Annak az embernek a tekintete, aki a legmindennapibb témát, egy csendéletet, egy portrét, egy tájat is azzal a hevülettel festett, mint amivel egy Petőfi Sándor fogalmazhatta forradalmi verseit.

Amikor újra és újra hangsúlyozzuk Koszta magányos voltát, ugyanakkor hangsúlyoznunk kell, hogy az alföldi festészet fogalma az ő teljesítménye nélkül aligha lenne meghatározó jelentőségű művészettörténeti köztudatunkban. Nélküle is beszélhetnénk alföldi festőkről, akik az Alföldön éltek; beszélhetnénk festészetünkben az Alföld művészi megjelenítéséről is, de „alföldi festészet"-ről nemigen. Mert ahogy az ugyancsak Erdélyből jött Nagy István a távlatait, Koszta József az alapjait biztosította, illetve teremtette meg az alföldi festészetnek. Képei a helyszínt rögzítették, s a természetben lappangó valamit, a társadalom által teremtett drámai feszültségeket. Enélkül valószínűleg kevesebbet jelentenének számunkra Endre Béla halk füzesei, s kevésbé értenénk Tornyai János három évtizedes küzdelmét a *Juss*-sal is. Ezért nincs Koszta művészetének folytatója vagy követője. Egyszeri teljesítménye zárt egység, amit csak tudomásul venni lehetett és kellett, ugyanúgy, mint azt a tájat és pillanatot, ahol és amikor született: a magyar Alföldet a század elején.

HOLLÓ LÁSZLÓ

Az Alföldön született és korszakunk elejétől ott dolgozó és élő Holló László (1887—1976) munkásságát az alföldiség és a formai hasonlóság címén szokás Kosztához kötni. A valóságban azonban Holló festészetének meglehetős vékonyak a szűkebb hazája földjébe nyúló gyökerei, s expresszív stílusának forrásait máshol kell keresni.

Holló László Kiskunfélegyházán született, ahol édesapja a helyi gimnázium tanára és igazgatója volt. Középiskolai tanulmányainak befejezése után Budapestre került, ahol 1904-től a Mintarajziskolát végezte el. 1909-ben két évre Münchenbe jutott el ösztöndíjjal, ahol Hollósynak volt tanítványa.



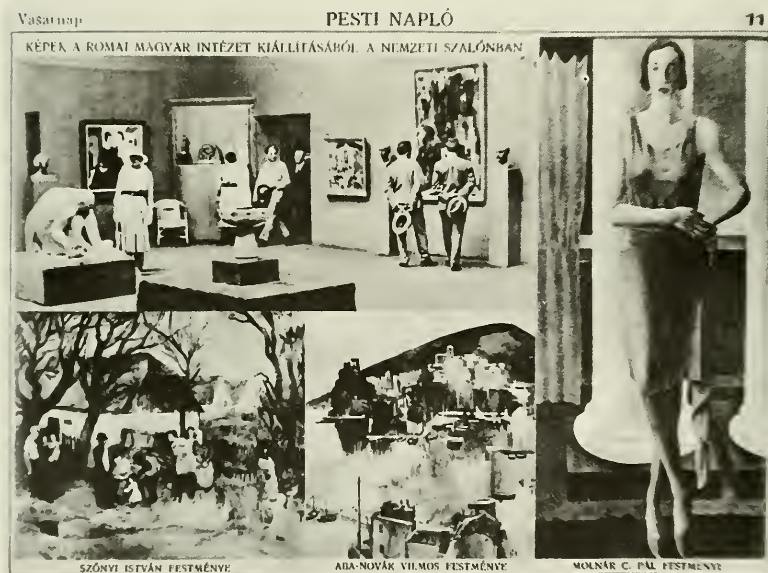
67. Budapest, Rákóczi út. 1930-as évek



68. Pécsi városkép. 1931



69. Fotómontázs a Szinyei Társaság kiállításáról. 1931



Vasárnap PESTI NAPLÓ 11

KÉPEK A RÓMAI MAGYAR INTÉZET KIÁLLÍTÁSÁBÓL A NEMZETI SZALÓNBAN

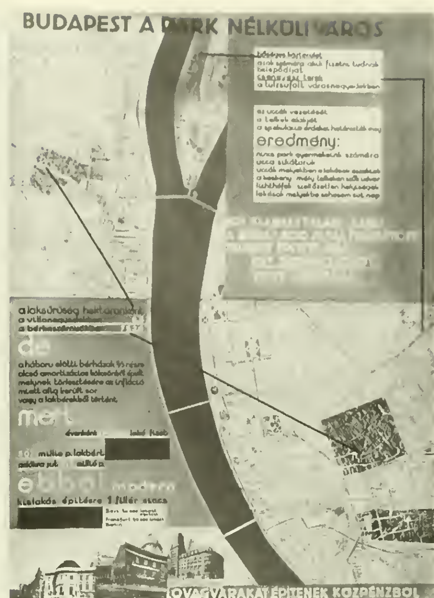
SZŐNYI ISTVÁN FESTMÉNYE

ABA-NOVÁK VILMOS FESTMÉNYE

MOLNÁR C. PÁL FESTMÉNYE

70. A római iskola kiállítása a Nemzeti Szalonban. 1931

71—72. Tablók a CIRPAC 1932-es kiállításáról



71.



72.



73. Bojár Sándor: Barlanglakók



74. Gönczi Sándor: Munkanélküliek Budapesten. 1931

75. Bojár Sándor: Iványi Grünwald Béla





76. Bojár Sándor: Csók István



77. László Fülöp Lloyd George arcképét festi. 1931



78. József kir. herceg avatóbeszédet mond Komáromban Szentgyörgyi István Radeczky huszárezred-emlékművének leleplezésén. 1931



79. Marinetti előadása
Budapesten
az Akadémián. Mellette
Berzeviczy Albert
és Gerevich Tibor



80. A Regnum Marianum az Aréna (ma Dózsa György) úton. 1931



81. Lengyel Lajos: Szénhordók. 1932



82. Escher Károly: Éjjeli menedékhely. 1932

83. Bass Tibor: Hegedűs kisfiú. 1930–1932





84. Tabák Lajos: Modern csendélet. 1932



85. Medgyessy Ferenc és felesége
a debreceni Déri Múzeum előtt



86. Csók István felavatja Nemes Marcell síremlékét. 1932



87. Herczeg Ferenc felavatja É. Guillaume Magyar Fájdalom című szobrát. 1932



88. Tavasz a télben. Bál, 1932



89. Garibaldi mellszobrának leleplezése a Múzeumkertben. 1932



90. Nagyatádi Szabó István szobrának leleplezése Budapesten. 1932



91. A Corvin-rend összejövetele



92. Erzsébet királyné szobrának leleplezése. 1932



93—95. Klebelsberg-emlékkiállítás
a Műcsarnokban. 1933

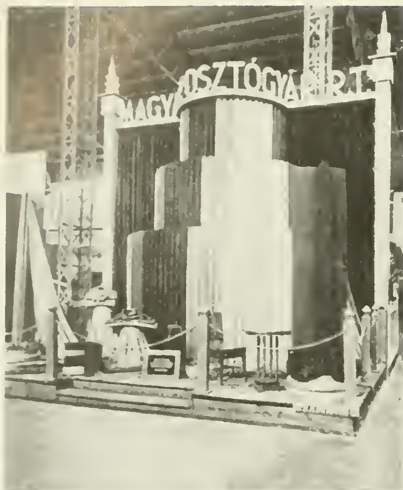


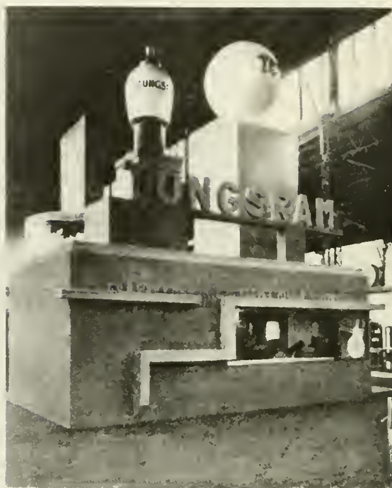


95.



96. Részlet a Szegedi Fiatalok Művészeti Kollégiumának kiállításáról. 1933









97. Pavilonok a Budapesti Nemzetközi Vásáron. 1933



















98. Modiano-plakátok



99. A MÁV kéttengelyű sínautóbusza. 1934 körül



100. Az Árpád sínautóbusz a biatorbágyi viadukton. 1935 körül



101. Pénzbedobós nyilvános távbeszélő-készülék. 1935



102. Mávag—Mercedes-Benz alvázra épitett, 30 személyes autóbusz. 1932

103. Molnár C. Pál fametszetsorozatának címlapja



MOLNÁR C. PÁL

3o eredeti fametszete

Rosner Karoly tanulmányával.

OFFICINA KONYV.

Egy fedél alatt

a mai kor

sokszorositási

eljárásai

Könyvnyomda

Hirlapüzem

Betüöntöde

Litografia

Offset üzem

Kemigrafia

Mélynyomás

Könyvkötészet

PALLAS

ÜZEMEIBEN

104. A Pallas nyomda hirdetése



105. Haller F. G.: Függöny mögött. 1934



106. Szöllősi Kálmán: Illusztráció egy Gorkij-novellához. 1934

München után Itáliát kereste fel, majd hosszabb időt töltött Franciaországban, és elkerült Spanyolországba is. Hazatérése után nemsokára kitört a világháború. Rövid katonai szolgálat után a felvidéki Podolinban vállalt tanári állást. 1919-től Debrecenben élt. Felesége Hrabéczy Ernőnek, a korszak ismert debreceni festőjének a testvére volt.

Első komoly művészi sikerét 1923-ban aratta a budapesti Belvedere-ben rendezett kiállításával. Korszakunkban még két kiállítása volt, 1926-ban és 1930-ban az Ernst Múzeumban. Művészi pályájának második szakasza a felszabadulás utáni időre esik.

A Kosztánál huszonhat évvel fiatalabb Holló ifjúságában nemcsak a hazai és külföldi múzeumok anyagával ismerkedett, hanem kapcsolatba került a legmodernebb festőkkel is. Matisse, Rouault, Picasso, Delaunay példája belőle nem a Koszta-féle ellenkezést, hanem lelkesedést váltott ki, megismerésük új utak és új lehetőségek távlatát nyitotta meg előtte. Számára az Alföldre, a Debrecenbe való visszavonulás nem tudatosan vállalt remeteség, hanem a körülmények hozta kényszer volt. Hollónak a húszas évekre kialakuló, véglegessé formálódó festői karaktere tipikus terméke a korszaknak és a helynek: a háborúban lezáródott határok, a konzerválódó feudalizmus keretei között nem virágozhatott a forradalmias indíttatású modern művészet. A haladó művészek egy része emigrációba szorult, mások valamiféle kompromisszumra, megalkuvásra kényszerültek. Holló — úgy tűnik — nem jutott idáig. Művészi karaktere nem a megalkuvás, sokkal inkább a megrekedtség eredménye. Grecót idéző barokkos kompozícióit izgatott ecsetjárás, harsány színharmóniák teszik expresszívvé. Drámai hangvétele és színvilága külsőleg Kosztával rokonítja, de ez a rokonság csak látszólagos: ami Holló számára a művészi célt jelenti, az Koszta számára egyszerűen a látvány sugallata, az őt körülvevő világ egyetlen lehetséges megjelenési formája.

A spanyol—görög festő, Greco hatása Holló húszas évekbeli, bibliai tárgyú képein a legszembetűnőbb. A drámai világítás, a mozgalmas kompozíció és az erősen nyújtott alakok egyaránt a manierista mester művészetét idézik (*Szent Antal megkísértése,* 1926; *Sámson és Delila,* 1929). A harmincas években számos történeti kompozíciót festett (*A szent korona felajánlása,* 1937; *Koppány leverése,* 1938). 1929-ben *Fehér ló áldozása* címmel is festett képet, de ez a korszak nacionalizmusát idéző, arra jellemző téma őt egészen másképpen foglalkoztatta. Számára — mint történeti képei is bizonyítják — fontosabb volt a témában rejlő romantika, ami jól kapcsolódott sajátos hangulatú festői stílusához.

Korszakunkban több, kifejezetten alföldi, paraszti tematikájú képe is született. *Dinnyeszüret* (1924) című műve a pirosak, sárgák, fehérek, barnák, kékek, zöldek zabolátlan csatájával Kosztára emlékeztet. A fénynek hátat fordító monumentális figura a magas égbolt színpompás háttere előtt a bizonytalanság, a fenyegetettség érzetét kelti. Ez a dráma azonban mégsem hasonlít a Koszta-képek belülről fakadó feszült izgalmához. Holló drámája megrendezett, az a dráma, amit a kívülálló „beleérez" a tájba, a környezetbe. — Ez a Kosztához képest „megfordított" expresszivitás jellemzi más, hasonló munkáit is, a *Parasztfej*et (1929), *A menyasszony fogadásá*t (1932), a *Hazatérő parasztasszonyok*at (1943). 1032

Holló László életművének legrangosabb részét önarcképeinek hosszú sorozata képezi. A közel másfél száz önportré java alkotásai a harmincas és a negyvenes években születtek. Dacos, fájdalmas sor ez, tükrözi a művész szembenézését, elszámolását önmagával, a lehetőségekkel, az eredményekkel.

TORNYAI JÁNOS

Az alföldi festészet művészettörténeti fogalmának mindmáig legmeghatározóbb egyénisége Tornyai János (1869—1936) volt. Elsősorban az ő személye és tevékenysége kötötte e fogalmat Hódmezővásárhelyhez is. Igaz, korszakunkban Tornyai már Budapesten, és utolsó éveiben többnyire Szentendrén dolgozott, életművét azonban mindvégig szűkebb szülőföldjének levegője határozta meg.

Tornyai János Hódmezővásárhelyen született, édesapja a cselédsorból küzdötte fel magát néhány holdas kisgazdává. Budapesti tanulmányok, majd bécsi katonáskodás után Párizsban és Olaszországban is járt.

Külföldről való hazatérése több volt egyszerű megérkezésnél: hivatását szülőföldjén küldetésnek érezte, s ezt a küldetést oly romantikus elszántsággal próbálta megvalósítani, mint amilyen a reformkor

iróit és haladó politikusait fűthette a 19. század elején. „... azért jöttünk haza Párizsból — írta barátjának, a néprajzkutató Kiss Lajosnak 1912-ben —, mert szerettük fajtánkat és éreztük, hogy itt van a legnagyobb köd, itt kell legjobban törni és oszlatni a ködöt. Írással, képpel, felolvasással, múzeummal... ."

Tornyai 1918-ban a Képírók és Képfaragók Egyesületében, 1923-ban pedig az Alkotás Művészházban mutatkozott be önálló kiállítással. Hosszú mellőztetés után 1927-ben egyik korai képével, a *Csizmahúzás*sal (1906) Jankó János-díjat is kapott. 1928-ban a *Nagy Bercsényi Miklós* (1908) képével Vaszary-díjat nyert, 1929-ben pedig *Csokorkötés* (1928) című munkájáért Barcelonában a kiállítás aranyérmét kapta. Idehaza igazán komoly, hivatalos sikert csak az 1933-as I. Nemzeti Kiállításon aratott. Ekkor tüntették ki az állami aranyéremmel. 1934-ben tagjai közé választotta a KUT, a Munkácsy Céh, a Paál László Társaság és a KÉVE. Ekkor nyerte el a Szinyei Társaság nagydíját is. A késői elismerés örömeit az idős mester már nem sokáig élvezte: 1936 szeptemberében Hódmezővásárhelyen meghalt.

Tornyai Munkácsyt választotta példaképül, s már pályája elején is a megfestett történés pszichológiai, társadalmi, szociológiai rugóit, indíttatásait kutatta. Egy-egy művéhez számos vázlatot készített, keresve a minél kifejezőbb kompozíciós formát, a helyzet pszichológiáját tükröző színvilágot. Gyakran rögzítette elképzeléseit — a jelenetet beállítva, mintegy megrendezve — fényképen is. A *Juss* tervével pl. már 1901-ben is foglalkozott, s monográfusa, Bodnár Éva több mint harminc variációját, vázlatát vette számba. A vásárhelyi Tornyai János Múzeumban őrzött egyik végleges változat, a „nagy" *Juss* 1932-ben készült, de az idős mester még 1934-ben is dolgozott témáján. 1928-ban egy Petrovics Elekhez címzett levelében írta: „... van egy bolond magyar, aki 60 éves korában is Kőrösi Csoma Sándor lelkesedésével és a Székely Bertalan önemésztő lelkiismeretességével egyesegyedül olyan képeken dolgozik csak hónapok óta, amelyekért még a legjobb esetben sem kaphat pénzt. Ma reggel például éppen 17 darab kisebb-nagyobb *Juss*-vázlatot számoltam össze, amelyeket csak azért csinálok, hogy ... egy komoly képben összegezzem, mielőtt életem mécse kialuszik."

Hódmezővásárhelyen az 1890-es években lángoltak föl az agrárszocialista mozgalmak. Az alföldi szegénység elégedetlenségének előbb Szántó Kovács János, később a századforduló után Áchim András adott irányt. Tornyai nem lázított, és nem állt a forradalmi törekvések szolgálatába. Ennél kevesebb, de talán több is, amit tett: a helyzetet belülről ismerő, azt minden keservével átélő tanú hitelességével tudósított a vidék népe létének elviselhetetlenségéről. A nyomorúságból táplálkozó, önpusztító (már gyermekkorában megismert) indulatok mélységét akarta megmutatni. Ez volt életének és művészetének is legfőbb célja, s ezért vált pályájának központi témájává a *Juss*.

A képen ábrázolt konkrét történést Tornyai valószínűleg már az első vázlatok idején is csak jelképnek érezte: egy, a múltat és jövőt, a hétköznapokat és ünnepeket egyaránt tragikus erővel meghatározó életforma és életérzés szimbólumának. A művészi problémát elsősorban az jelentette számára, hogy a jelenet — a látvány — konkrét valóságát, egyszeriségét hogyan tegye általánossá, jelentését annyira tággá, hogy az valóban magába zárhassa a paraszti lét történeti drámájának teljességét.

Tornyai három évtizeden át, csaknem haláláig birkózott a hatalmas feladattal. A helyszín — a fagerendás, kemencés szobabelső, középen az asztallal, s előtte a nyitott kelengyeládával — és a cselekmény lényege nem változott. Egyedül a szereplők száma csökkent, s a későbbi változatokon az egyre kevesebb figura mind tömörebb, összefogottabb, lényegretörőbb komponálást tett lehetővé. Az idő múlásával Tornyai egyre átgondoltabban szervezte meg a színek dramaturgiáját, tudatosan keresve az egészen belül a részletek hangulati meghatározóját is. Nem változott hát a cselekmény és a helyszín, de a látvány mégis egyre elvontabb és egyre izgatottabb lett. Az egymást követő változatokon minél kevésbé érzékelhető a vita tárgya — a fehér selyemruha —, annál erőteljesebb hangsúlyt kap az indulat maga, amely egyre meghatározóbban tölti ki a kép terét, a történés konkrét helyszínét. „Soha nem lehet igazi juss — írta 1932 végén Tornyai egy följegyzésében —, ha nem szakadozott, rongyos (vaksötét-világos) kezeléssel, mint a viharfelhő!!! Az ítéletidő!!!"

Tornyai János az ifjúságának Munkácsyt idéző realizmusát lassan egy sajátságos expresszionizmussal cserélte föl, amely színvilágát és ecsetkezelését, a részletekhez való festői viszonyát egyaránt meghatározta. Ez a választása persze ugyanúgy nem jelentett semmiféle valóságos kapcsolódást a

nyugat-európai expresszionizmushoz, mint ahogy Koszta Józsefé sem. Tükre volt e választás Tornyai szemléleti változásának: a „realista" Tornyai naiv módon tudott hinni abban, hogy „írással, képpel, múzeummal" oszlatható a „köd"; a dráma azonban sokkal valódibbnak és sokkal súlyosabbnak bizonyult. Tornyai hite a dolgok megváltoztathatóságában megtört, de annál intenzívebben érezte át a vidék népét testben, lélekben, szellemében egyaránt megnyomorító helyzet elviselhetetlenné fokozódó realitását.

Így vált hát a *Juss*sal való három évtizedes küzdelem Tornyai János művészi pályájának jelképévé. A küzdelem nem egyszerűen ennek az egyetlen képnek a megfestéséért folyt, hanem egy olyan műért, amely a valóság drámáját az élet teljességével és intenzitásával tudja megidézni. Egy olyan műért, amelybe sűrítve benne lehet nemcsak szülőföldjének minden „búja, baja, vágyakozása", hanem amely saját életének, elkeseredett és hiábavaló küzdelmeinek lenyomata is.

1919-ben eladta mártélyi házát és Budapestre költözött. A keserűségre, amely Vásárhely iránt lelkében összegyűlt, jellemzőek azok a sorok, amiket a város főjegyzőjének írt már évekkel elutazása után, 1922-ben: „Nem válnék szégyenére a Tanácsnak, ha az Endre — Rudnay — Tornyai »meleg vére hullajtásából« évtizedeken át megtanult volna legalább annyit, hogy a művészet mégsem pöcegödörtisztítás..."

Budapesten Tornyai magányosan és nyomorban élt, festeni is alig festett. 1919—1920-ból főleg akttanulmányai maradtak fönt (*Női akt,* 1919). A húszas évekből csendéletei, szobabelsői ismertek, de ezek is inkább az évtized második feléből, végéről. Valójában csak a korábbi képeinek juttatott díjak, majd a *Csokorkötés* (1928) sikere serkentette ismét munkára. 1928-ban Baján töltött néhány hónapot, ahol egy egész sereg tájképet festett. 1933—1934-ben Barcsay Jenő meghívására Szentendrén töltötte a nyári és kora őszi hónapokat. Az újra termékennyé vált idős mester palettája kiszínesedett, a tájat komoran megülő dráma eltűnt képeiről (*Szentendrei parkrészlet csirkét etető nővel, Lépcső Szentendrén, Szentendrei park, Szentendrei parkban piros ruhás nő* — valamennyi 1933—1934 között). A művész szeme láthatóan derűsen pihen meg a szoba tárgyain, melyet meleg fénnyel önt el az ablakon beszökő napsugár: *Szobarészlet esernyővel* (1928), *Szobabelső* (1934), *Szentendrei műterem* (1933—1934 között). 524, 525 647

Az öregségét bearanyozó siker, a szentendrei látványt megülő béke azonban mégsem feledtették vele azt a drámát, amit Hódmezővásárhelyen születésétől fogva maga is átélt. A kiszolgáltatottaknak létükért folytatott mindennapos küzdelmét idézi a *Mindennapi kenyerünket!* (*Zöldkabátos asszony,* 1933—1934 között) széles, darabos, zaklatott, izgalmat hordozó ecsetvonásokkal festett képe.

Tornyai János munkásságának nagyobbik fele — tulajdonképpeni „alföldi" működése is — a korszakunkat megelőző időszakra esett. Festészetét a húszas, harmincas években — szigorúan véve — a *Juss*on kívül alig kötötte valami az Alföldhöz, s mégis, neve éppen ekkor vált az e tájhoz kapcsolódó művészet jelképévé. Nem véletlenül van így: mert nem véletlen az sem, hogy az „alföldi festészet" mint művészeti, művészettörténeti fogalom is ekkor nyerte el meghatározó értelmét. Egyáltalán: az alföldi táj is csak ekkor, a hirtelen összezsugorodott határok között vált itthon és külföldön jellegzetes, szinte egyedül meghatározó jelképévé az országnak. Másrészt ekkor vált minden érdekelt — a művész, a közönség és a hivatalosok — számára is igazán fontossá a művészet magyarságának kérdése. Persze pártállástól, világnézettől függően mindenki számára más és más módon volt fontos e kérdés: voltak, akiket egyszerűen csak elvakított a „magyar faj" különleges elhivatottságának jelszava, mások, akik maguk hirdették meg e jelszót, csak pótléknak tartották, ami alkalmas a valós problémákról elterelni a társadalmi figyelmet. És persze voltak olyanok is, akik a fasiszta fenyegetés elől védelmet keresve ébresztették a nemzeti érzést.

Petrovics Elekhez, a Szépművészeti Múzeum akkori nagy hírű igazgatójához írt (már idézett) Tornyai levélben olvashatjuk: „A mi kultuszminiszterünk ... a Bercsényi képemre azt az érdekes megjegyzést tette ... hogy az egész kép egy gyönyörűen lobogó magyar lelkesedés." — A miniszter szavai s a régi képeiért ezekben az években kapott díjak a hatvan felé járó mester számára a rég várt elismerést jelentették. Más kérdés, hogy a két világháború közti hivatalos Magyarország mit és hogyan értett meg az alföldiek, s köztük Tornyai János művészetéből. S még inkább más kérdés, hogy mit érzett értéknek benne. Trianon után egyszerre időszerűvé vált a *Bús magyar sors,* a magyar sorstragédia emlegetése, idézése, s ugyan ki figyelt oda arra a valódi tartalomra, amit a művész képével, életművével kifejezni, a szó

igaz értelmében szolgálni kívánt. A hivatalos Magyarország elismerése nem annak a Tornyainak szólt, aki a nyomorból és elnyomatásból táplálkozó vak indulatok, az anyagi és szellemi sötétség, az Alföld, a tanyák világát megülő „köd” oszlatására áldozta életét. A klebelsbergi—hómani kultúrpolitika számára Tornyai művészetében az értéket, a megnyugtatót elsősorban konzervativizmusa jelentette: „józansága”, amely távol tartotta a „kozmopolita modernek” minden állandóságot megkérdőjelező világától, valamint földhözragadt magyarsága. Így vált élete végére Tornyai az alföldi festészet talán legtragikusabb figurájává, aki számára a késői elismerést nem a megértés, hanem a félreértés hozta meg.

1905-ben került a magányosan élő Tornyaihoz házvezető mindenesként *Kovács Mári* (1883—1977). Ösztönös tehetségét fölfedezve Tornyai segítette festővé válását. Kovács Mári mesterének valódi társává lett, s művészetéhez való természetes kötődése sok szempontból Tornyaira is visszahatott. „Valamennyi mesterem között feltétlenül Máritól tanultam legtöbbet — írta Felvinczi Takács Zoltánnak 1917-ben. — Mindketten pedig a természettől.” 1911-ben, a budapesti Művészházban rendezett kiállításon a két művész együtt szerepelt. Kovács Mári mestere természetlátását a maga naivan ösztönös hangvételével napjainkig közvetítette *(Viskó)*. Élete utolsó korszakában állandó résztvevője volt a vásárhelyi tárlatoknak.

ENDRE BÉLA

Korszakunkban is Hódmezővásárhelyen és a közeli Mártélyon dolgozott Endre Béla (1870—1928). Mint Tornyai, ő is alföldi származású volt, de ősei nem szegény emberek, hanem nemesek, polgárok, értelmiségiek voltak. Művészeti tanulmányait Rómában és Párizsban folytatta, majd 1901-ben hazatérve véglegesen Vásárhelyen telepedett meg. Önéletrajzi regénye, a *CO* (1925—1926) izgalmas forrása annak a népi, paraszti kultúrát mentő, gyűjtő munkának, amelyet a századfordulótól Tornyaival és Kiss Lajossal közösen végeztek. Endre Béla csendes, gondolkodó lénye nagy szerepet játszott abban, hogy korszakunkban is sokan kötődtek Vásárhelyhez. Köztük volt többek közt Medgyessy Ferenc, Juhász Gyula és Móricz Zsigmond. Endre Béla volt a húszas évektől egyre rendszeresebben Vásárhelyre látogató festőnövendékek támogatója is. 1924-ben elnökévé választotta az akkor alakult helyi Zenei, Irodalmi és Képzőművészeti Társaság. Élete utolsó éveiben sokat betegeskedett, s 1928 augusztusában Mártélyon halt meg, ahol a nyári hónapokat töltötte.

Életében szűkebb hazáján kívül alig ismerték. Budapesten egyetlenegyszer, az 1905-ös tavaszi tárlaton szerepeltek képei. Korszakunkban — a húszas évek második felében — Vásárhelyen volt néhány egyéni kiállítása, majd egy évvel halála előtt utolsó tárlatát a szegedi Kass-szálló halljában a régi barát, Juhász Gyula nyitotta meg. Első gyűjteményes kiállítására csak évtizedekkel halála után, 1950-ben került sor.

Endre Béla művészi tevékenységének csak utolsó évtizede esik korszakunkra. Egyéni stílusa és tematikája lényegében már a tízes évek elejére kialakult. Leszámítva remek korai *Önarcképét* (1911) és enteriőrjét, az 1923-as *Parasztszobát*, ez időtől főleg tájképeket festett. Műveit csak ritkán jelezte dátummal, s fennmaradt kiállítási katalógusai (Makó, 1913; Hódmezővásárhely, 1926) sem segítenek hozzá az egyes darabok azonosításához, így hát utólag csaknem reménytelen még egy hozzávetőleges időrend megállapítása is.

Koszta József és Tornyai plebejus hevületű festői világa mellett Endre Béla finom lírája, halk romantikája külön színt hozott az alföldi művészetbe. A jómódú, művelt ősök leszármazottja barátai közvetlen indulatával szemben inkább a félszeg kívülálló megértésével, segítőkész, szeretetteljes részvétével fordult az őt körülvevő világ felé. Képeit talán legpontosabban éppen önéletrajzi regényéből vett sorokkal jellemezhetjük: „Magamat festettem, amikor a felhőket festettem... Az a gondolatom, ami a fellegé: jutalmazni szeretnék, erőt adni a búzának, vagy továbbmenni csak és mosolyogni... rétekre, kertekre...” Emberi és a nála ettől valóban elválaszthatatlan művészi magatartását egy olyanfajta, szinte túlfinomult érzékenység határozta meg, ami végső soron inkább jellemzője egy tájékozott és gondolkodó műkedvelőnek, mint az esztétikai és társadalmi problémákkal naponta szembenéző és megküzdő művésznek. „Néha erőteljesebb kifejezésre vágyott — írta Endre Béla festészetének jó ismerője, Ybl Ervin —, szeretett volna elmenni a »vadulásig«, de nem volt hozzá

bátorsága, gyengéd lelkülete, ízlése visszariadt a tarkaságtól, a merészebb színösszetételektől.” Endre Béla tájaira felhőktől megszűrt, szelíd fény áraszt szinte álomszerű békét (*Alföldi táj tanyával, Tiszai táj, Mártélyi fűzfák*). A képek előtt állva azonban korántsem keríti hatalmába a nézőt valami idilli hangulat. Sokkal inkább a sugárzó, megmagyarázhatatlan, mélyről jövő szomorúság. Móricz Zsigmond a festő halálakor így írt erről a Pesti Naplóban: „Sose láttam a magyar pusztának egy ilyen álomszerű különös, egyéni színskálájú megrögzítését... Egy új világot kaptam, egy teremtő léleknek leheletfinom és mégis a magyar sárba ragadt különös világát.”

RUDNAY GYULA V

Tornyaival, Endre Bélával és Pásztor Jánossal együtt Hódmezővásárhelyről indult Rudnay Gyula (1878—1957) pályája is. A Felvidékről származó művész a budapesti Iparművészeti Iskolában kezdte tanulmányait, majd Münchenbe került Hollóssyhoz, s később Rómába és Párizsba is eljutott. Kora ifjúságától a művészet nemzeti jellegének kérdése izgatta, az a valami, amit ő „magyar lelkiség”-nek nevezett. Tornyaiék barátsága és a vásárhelyi környezet a megbízható kiindulópontot jelentette számára abban az időben, amikor, mint 1929-ben egy előadásában mondta: „... Megrontva Münchentől, elcsábítva Párizstól, s talmi fellángolások, az esprit, a l’art pour l’art pózos színházi trükkjei homlokon vágták, megszédítették a magyar képzőművészek egy részét...” Rudnay szerint minden művészi érték alapja egyedül csak a nemzeti tradíció lehet, s ezért ennek feltárásában és kibontásában látta a festészet célját is. Ezt a tradíciót számára a gyermekkorában megismert elszegényedett kisnemesi környezet gondolkodása határozta meg, az a romantikus történelem- és társadalomszemlélet, amely sorstragédiának érezte a magyarság régi nagyságának elmúlását, Rákóczi és a negyvennyolcas szabadságharc elbukását. „A történelmünk sok sötét katasztrófája tette oly sötétté a magyar nótát is — írta Rudnay rövid önéletrajzában, 1943-ban —, a piktúránknak is ilyennek kell lenni. Ez a felismerés döntött bennem. S jöttek a sötét képek, vakító fényfelvillanásokkal, arisztokratikus vörösökkel, kékekkel, barnákkal és barnássárgákkal, zöldekkel.”

Rudnay első nagy sikerét Pásztor Jánossal közösen rendezett, 1918-as budapesti kiállításán aratta. Korszakunkban, 1921-ben Hollandiában szerepeltek képei, majd a velencei biennálék során figyelt föl rájuk a külföldi kritika. 1924-ben Bécsben nyert nagy aranyérmet, 1925-ben Olaszországban. Svájcban, majd Londonban arattak meglepő sikert művei. Később újra Olaszország, majd a barcelonai világkiállítás és ismét Olaszország, Genova következett. Útját elismerő, nemegyszer — főleg Olaszországban — lelkes kritikák és díjak, kitüntető aranyérmek kísérték. Kisebb késéssel, de megkapta a hazai hivatalos elismerést is: 1934-ben a főváros nagy aranyérmével, 1942-ben az állami nagy aranyéremmel tüntették ki. 1922-ben tanára lett a budapesti Képzőművészeti Főiskolának.

Korszakunkba Rudnay Gyula már érett művészként érkezett. Nemcsak első sikerein volt túl, hanem lényegében már kirajzolódtak művészi adottságainak és lehetőségeinek végleges körvonalai is. Festészetének gyökerei az Alföld talajába kapaszkodtak, s onnan szívta magába továbbra is a tápláló nedveket. Ennek ellenére korántsem kötődött olyan közvetlenül a vásárhelyi környék tájához és népéhez, mint barátai, Koszta, Tornyai vagy akár Endre Béla is. Rudnay számára ez a táj s az itt élő nép — de barátainak ide kötődő művészete is — egyfajta esszenciát jelentett, a „magyar lelkiség”-nek, tragikus történelmünknek, nagy lelkesedéseknek és szomorú bukásoknak tartalmi és hangulati esszenciáját, s egyben azt az alapot, amire saját világát építhette, valamint azt a hátteret, amivel mint élő valósággal vethette össze és igazolhatta is saját látomásait.

„Tájábrázolásomban — idézi Rudnay szavait monográfusa, Bényi László — a magyar történelem múltjának levegőjét akartam fölidézni.” Saját meggyőződése, de a korabeli kritika szerint is ez a törekvése sikerrel járt. A táj szinte elengedhetetlen eleme volt képeinek. Festett számos önálló tájképet is, korszakunkban főleg a dunántúli Nagybábony környékén (*Nagybábonyi utca*, 1921), de valójában soha 23
nem kedvelte a modell utáni munkát. Többnyire műteremben, emlékezetből készültek tájképei (*Borús táj*, 1920-as évek). Még inkább igaz ez alakos képeire, amelyeken a táj háttérként, keretként szolgált az ábrázolás tárgyához (*Nemes leány és szolgája*, 1920-as évek). Tónusosan festett, a fény-árnyék ellentétét

kihasználó, sejtelmes hangulatú kompozícióival egyszerre tartotta a kapcsolatot az alföldi művészekkel, s idézte meg a 17. század holland mestereinek világát (*Tájkép*, 1936).

Jellegzetesek szegényembereket, betyárokat, nőalakokat a magas égbolt előtt ábrázoló, a képmezőt csaknem teljesen a figurával kitöltő képei. Ezt a Goyát idéző kompozíciós megoldást már korábban szívesen alkalmazta, de nemegyszer élt vele korszakunkban is (*Lovas betyár*, 1920 körül). Mint mulató,
123 vidám társasági jelenetei mutatják, archaizáló felfogásához közel állt a rokokó világa (*Bohémek*, 1924).

106 Életének egyik fő műve a húszas évek első felében festett *Csipkekendős nő*. Az érzésteli festőiséggel megoldott fej szintén nem nélkülözi a szándékolt történetiség megbízhatóan régies patináját.

Rudnaynak jutott néhány — korszakunkban egyébként nem túl gyakori — állami megbízás is. A debreceni egyetem részére két freskót is készíthetett (*Csokonai a kollégium diákjaival a Nagyerdőben*, 1927; *Toborzás*, 1927), míg a Parlamentben nagyméretű gobelinjén a *Pusztaszeri országgyűlés*t (1926) jelenítette meg. Ezeken a kompozíciókon tökéletesen kiélhette archaizáló kedvét. A korabeli kritikára jellemzően éppen e műnél kérték számon tőle a történeti hűséget: Pusztaszer ősmagyarjait nem tartották elég ősiknek! Tény, hogy Rudnay ebben az esetben is ahhoz a képhez ragaszkodott, amelyet barokkos, rokokós, a nemzet múltjára áhitatos romantikával emlékező képzelete formált.

90 A húszas évek elején, a főiskola pécsi művésztelepén ismerkedett meg Rudnay a rézkarc műfajával, melyhez a későbbiekben is szívesen nyúlt. A fekete-fehér technika adottságait és Rembrandtig visszanyúló hagyományait magától értetődő természetességgel tudta saját stílusával egyeztetni.

22 Rudnay œuvre-jében előkelő helye van önarcképei sorozatának. Kemény, csontos arca, mélyen ülő, az évek múlásával egyre fáradtabbá, szomorúbbá váló szempárja őszinte, férfias hittel vállalja önmaga és a mindenkori néző előtt életének, munkájának eredményeit vagy kudarcait (*Önarckép*, 1942).

347 Rudnay Gyula munkásságának egészével — portréival és tájképeivel éppúgy, mint történeti és vallásos,
788 bibliai tárgyú kompozícióival — a magyarságot akarta szolgálni. Olyan művészetet akart teremteni, amely legelőször és lényegében magyar. S minthogy e „magyar" jellegnek igazán régi hagyományai nem voltak (Munkácsy realizmusa ugyan példaként szolgált Rudnayék számára, de még szinte a jelen idő volt), egyfajta szándékoltan régies, patinás ábrázolás- és festésmódot keresett magának. Stílusával és komponálási módjával tehát a régiekhez közeledett, a hollandokhoz és Goyához — vagy éppen Tintorettóhoz, amire vallásos tárgyú művei kapcsán (*Kánai mennyegző*, 1927) az olasz kritika figyelt fel. A századunk első évtizedeiben kibontakozó művészeti forradalmak idején ez a fajta archaikus ábrázolási mód már önmagában is feltűnést kelthetett, a külföldi kritika számára pedig még érdekesebbé tette Rudnay magyar témaválasztása. A kettő együtt olyan szokatlan kuriózumot jelentett, amelyben nem láthattak mást, csak egy valóban ősi, számukra ismeretlen hagyományokból táplálkozó világ művészi jelentkezését.

Korszakunkban Rudnay művészete idehaza lényegében osztatlan sikernek örvendhetett. Ritka volt az olyan óvatos bírálat, mint Kállai Ernőé, aki 1926-ban Magyarság és európaiság című írása egyik félmondatában így szólt róla: „... a mértéktelenül túlbecsült Rudnay..." Képeinek édes-bús hangulata, amelyet egyszerre „hitelesített" Munkácsy és az alföldi festészet tartalmi és stílusbeli realizmusa, valamint a magyar történelemnek Trianon után szinte mindenki számára egyértelmű tragikuma, ritka és szokatlan vonzóerőt biztosított művészete számára. Kétségtelen, hogy e vonzóerőt nagyban fokozta Rudnay Gyula személyes varázsa is. 1922-től mint a Képzőművészeti Főiskola tanára évtizedeken át festőknek, szobrászoknak volt a nevelője, akik — bármerre is vezetett útjuk — csak tisztelettel és szeretettel tudtak és tudnak emlékezni erre az őszinte és egyenes emberre.

1918-ban Fülep Lajos a „tegnap" művészeként emlegette Rudnayt. Fülepnek az adott összefüggésben föltétlen igaza volt, Rudnay és művészete azonban mégsem úgy volt a „tegnap"-é, mint a kortárs műcsarnoki festészet. Igaz, az a „hagyomány", amit képei külső formájával, stílusával idézett, valójában nem létezett. A nosztalgia viszont, ami e nem létező „hagyomány"-t benne élesztette, egyik jellemzője volt korának és az őt körülvevő társadalomnak. Rudnay tévedése nem az volt, hogy ábrázolta ezt a nosztalgiát, hanem hogy maga is összetévesztette a realitással. És ez a tévedése igen sokba került! Drága volt neki is, mert művészete napjainkra egyre inkább kuriózummá válik, egyre inkább csak mint jelenség, a két világháború közti torz világ jellemző rekvizituma él tovább. De drága volt, „sokba került" képzőművészeti kultúránk egészének is, amikor művészetét a hivatalos politika évtizedekig eszközként, torlaszként használta az igazi progresszióval szemben.

NAGY ISTVÁN

Nagy István (1873—1937) 1920 körül jött át szülőföldjéről, Erdélyből Magyarországra, ahol folytatta még a háború előtt megkezdett kóborlásait. Egy ideig Szentesen dolgozott Koszta József mellett, majd újra és újra bejárta az Alföldet és a Dunántúlt. Erdélybe csak 1925-ben tért először vissza. A húszas évek második felében Magyarország és Erdély vidékein kívül megfordult Havasalföldön és Jugoszláviában is. Egy-egy nyáron néha több száz kilométert járt be gyalogszerrel. 1926-ban megnősült, s útjaira ettől kezdve elkísérte felesége is. 1929—1930-ban a jugoszláviai Sajkóson töltött két esztendőt. 1930-ban elhatalmasodó betegsége kényszerítette végleges letelepedésre. Ettől kezdve haláláig Baján élt. Kosztán kívül szoros barátság fűzte Tornyai Jánoshoz, Egry Józsefhez, Medgyessy Ferenchez és a fiatalok közül Barcsay Jenőhöz.

Nagy István nem kedvelte az olajfestéket. Már pályájának korábbi szakaszában is szívesebben használta a szenet és a színes krétákat, a húszas évek második felétől azonban már egyáltalán nem festett 64, 84
olajjal. Eszközei grafikus eszközök voltak, de ő mégis igazi festő volt. „Sokáig csak szénnel rajzolt képeket komponált — írta róla 1935-ben Farkas Zoltán —, nem is annyira rajzolt, mint inkább festett a szénnel. ... Erősen átalakító képzeletében a fekete szín számtalan árnyalatúvá vált, valóságos színpompává fejlett..." Fordítva pedig, amikor krétát vett a kezébe, és a papírra a szivárvány minden színét fölhordta, akkor a fekete-fehér képek egyértelmű egyszerűségével, a tőmondatok szűkszavúságával tudott megszólalni. Legendásan gyorsan dolgozott, s amerre csak megfordult, a képeknek mindenütt szinte hihetetlen sokaságát hagyta hátra. Számos remekművet, de nem egy olyan munkát is, amelyet más művész talán nem adott volna ki műterméből. De ezek a kevésbé sikerült rutindarabok sem tudnak árnyékot vetni az életmű egészére, egy pillanatra sem teszik kétségessé Nagy István kimagasló helyét, jelentőségét a magyar művészet történetében.

Korszakunkban rendezett első kiállítása 1923-ban osztatlan sikert hozott, az ismeretlenségből ennek ellenére is alig emelkedett ki élete végéig. Dési Huber István a kolozsvári Korunkban írta 1937-ben, a festő halálakor: „Nagy István művészete olyan, mint élete volt: komor, társtalan, súlyos. Nehéz meghatározni helyét festészetünkben, nem tartozott egyik iskolához sem és stílusát nem lehet levezetni az előtte élők, vagy a kortársak munkáiból." Jellemző, hogy a pesti Mintarajziskolában, majd Münchenben, Párizsban, Olaszországban tanult Nagy Istvánt 1934-ben az „Őstehetségek" kiállításán „fedezték fel". Igazat kell adnunk Dési Hubernek, aki így fogalmazott: „A konzervatívoknak túl nyers volt, a haladóknak túl avitt..."

Nagy István arcvonásait, a kezdetben kemény, majd élete végére a kortól és a betegségtől is fölpuhuló, IV
de mindvégig jellegzetesen szigorú árkokat jól ismerjük önarcképeiről. A magányos „garabonciás" választékos polgárként öltözött. Keményített, csillogóan fehér inggallérjait, finoman kötött nyakkendőjét látva szinte hihetetlennek tűnik, amit vándorló életmódjáról tudunk. Szemei azonban egyértelműen beszélnek egyéniségéről: éles, kemény, kíméletlenül lényeglátó tekintete, amely minden önportréjáról azonos intenzitással süt a nézőre (*Önarckép*, 1925).

Visszatérő kérdése a művészettörténetírásnak, hogy valóban alföldi festő-e Nagy István? A fejezet elején már feltett kérdés itt azért ismétlődik meg, hogy — még egyszer aláhúzva mindazt, ami elválasztja az igazi alföldiektől — még inkább hangsúlyozódjék, amiért művészete mégis itt tárgyalandó. Mert valóban nem születésének helye választja el alföldi társaitól, hisz éppen egyik legközvetlenebb barátja, Koszta József is erdélyi volt. De művészi témaválasztása, sajátosan egyéni komponálási módja sem igazán. Sokkal inkább annak a romantikának, érzésvilágnak, a deklarált hazafiságnak a hiánya, ami pedig Tornyai, Rudnay és Koszta művészetét a legalapvetőbben meghatározta. És ennek ellenére, ahogy már idézett cikkében Dési Huber írja: „... Talán-talán a legtörzsökösebb magyar festő volt, akinek vérében, indulataiban ősi örökségként régi kietlenségek, régvolt bajok és nagy nekifeszülések láza lüktetett..."

A Dési Huber által emlegetett „törzsökös magyarság" Nagy István portréiban érhető talán leginkább 251
tetten. A grafikus eszközökkel — szénnel, krétával —, de mégis oly festőien megoldott fejek, és a kép felületét csaknem teljesen kitöltő paraszti figurák a Munkácsy-féle realizmus egyenes leszármazottjainak tűnnek, Koszta József és Rudnay Gyula szegényemberei testvéreinek. De jobban szemügyre véve az

arcképek hosszú sorát, mégis látnunk kell, hogy Munkácsy lélekelemzésének nyoma sincs rajtuk. De ugyanígy hiányzik róluk Rudnay nosztalgikus múltidézése és Koszta leányfejeinek velázquezi igézete. „Ezek az arcok — írta Nagy István 1923-as kiállítása után a Nyugatban Kosztolányi Dezső —, melyek lidércnyomásként térnek vissza. Parasztok, kik kóchajat, szöszbajuszt viselnek, s halványlila orrot, mintegy fölkapva az élet ószeres ládájából ... így, ahogy élnek, elkallódva, igénytelenül, s kiemelkedve egyszerre, majdnem véletlenül a művészet fényébe, csodának..." Mély barnák közül fölsejlő vörösek és sárgák olvadt tömegében egy-egy lila vonal teremt rendet és ad hangsúlyt a formáknak, egy *Öregasszony* (1919) ráncokból szőtt s kendőbe burkolt fejének. Csontos, félprofilba fordult, feszült figyelmű férfiarc sárga foltja világít ki lilák és barnák sötétjéből: *Kucsmás parasztfej* (1925). Nagy István egyik legfestőibb portéja a *Bamba* (1925 körül). A kép síkját csaknem teljesen kitölti az ülő figura ruhájának bársonyosan meleg lila tömege, amelyet a kezek, az arc sárgája, a gallér fehérje s az itt-ott megjelenő lágy vörösek értelmeznek. Mindannyiukból hiányzik a mondanivalónak az a szándékoltsága, a megjelenítésnek az az aktualizáltsága, ami az alföldi festők munkáira többnyire jellemző. Nagy István modelljein „csak" a létezés „csodájá"-ra figyelt fel, arra, amit Kosztolányi vett oly pontosan észre. Szavainak igazságát tán még érzékletesebben mutatják az olyan derűsebb képek, mint a *Tarisznyás kisfiú* (1926 körül) vagy az *Őzike* (1929). A fiút és a leányt azzal a statikus békével és várakozással jeleníti meg a művész, amivel a rájuk szögeződő hatalmas, ismeretlen masinák lencséibe néztek a múlt századi fotómodellek, bizalommal számítva arra, hogy általuk az öröklétbe jutnak el. Nagy István figyelme mélyebb rétegeket ért, amikor ezeket az arcokat a „művészet fényébe" emelve lemondott alföldi társai helyhez és időhöz kötött aktualizálásáról, s az adott pillanatban, a szinte véletlen szituációban a törvényszerűt próbálta s tudta megragadni.

105, 190 Ugyanígy látta a tájakat is. Ugyanúgy ragadta meg, szívta s emelte föl művészetébe a tájakat is, mint a portrékat. Az adott természeti forma egyedi jegyeit ugyanazzal az egyszerű magától értetődőséggel vette tudomásul, mint egy arc szeszélyes vonásait. Nem tett hozzá és nem vett el belőle semmit. Csupán a hangsúlyokban válogatott, amikor szinte észrevétlenül, eszköztelenül talált rá újra és újra azokra az erőkre, amelyek tájait végül mindig oly jellemzően személyes, „nagyistváni" módon fogják egységbe.

306, 307 Tájkompozícióiban — úgy tetszik — tudatosan vállalta a képkivágás esetlegességét. Ritka oeuvre-jében az olyan mű, mint például az 1923-as *Ökrök*, amelynek két szélét Cézanne-ra emlékeztető módon
392, 395 összehajló fák fogják egységbe. Képszélei többnyire erőszakkal hasítanak a tájba, hangsúlyosan „kivágat"-okat mutat föl a nézőnek. És ennek ellenére egyike azoknak a festőknek, akiknek kompozíciói építettnek, architektonikusan átgondoltnak hatnak. Ezért eredeztetik sokan Barcsay Jenő konstruktivitását is Nagy Istvántól. S ha igaz is, hogy Barcsay tőle tanult, Nagy István mégsem igazi konstruktivista. A tájain uralkodó organikus rend nem egy absztrakt szerkezeti vázat tükröz. Sőt, Nagy István mintha élőlényt látna a tájban. Az *Ősz a Bakonyban*, a *Bakonyi domboldal* vagy a *Dombos út* című képeket szinte találomra kiemelve egyetlen év, 1926 terméséből, különösebb beleérzés nélkül is észrevehetjük, hogy anélkül, hogy konkrét állatra emlékeztetnének a dombok formái, hajlatai, a kompozíció egészének kétségtelenül van valami animális jellege. A látványnak ez az organikus szemlélete tette képessé Nagy Istvánt arra, hogy szinte portrészerűen személyes karaktert kölcsönözzön tájainak, pontosabban, hogy meglássa és a művészet világába tudja emelni a személyes vonásokat. A *Székely hazámból* (1927) című kompozíció alsó negyedében legelésző birkák szelíd foltjai teremtenek békét, míg fölöttük barbár erővel viharok tépte fák törnek a hegyek mögül alig kicsillanó ég felé. Lágyság és vadság, feszülő energiák és oldott puhaság vannak együtt ezen a képen a legtermészetesebb módon, akár egy öregember portréján, melyen az élet minden eseménye, jó és rossz együtt hagytak nyomot. Nagy István sosem dramatizál, inkább csak karakterizál. Nem teszi sem szebbé, sem izgalmasabbá, sem érdekesebbé, sem varázsosabbá a tájat, csak „fölemeli". Ezt teszi az olyan igazán remekműveken is, mint a *Békási párás táj* (1928 körül), amelyen a látvány valóságával hitelesíti a képzelt és reális világ egyébként csak meséből ismert egységét, ilyen a *Gyilkos tó* (1930 körül), amelyen valóban eszköztelenül idézi meg a tájnak, a sötét tükrű víznek s a fölé magasodó hegyeknek eseménytelenül örök magányát.

Nem dramatizál és nem merül el a részletekben sem. Egyszerű tőmondatokban a legjellemzőbb, a legmeghatározóbb tényeket közli. Azt szokták mondani, hogy Nagy István „koreografálja" képeit, s ilyenkor elsősorban a *Fűkaszálók*ra (1927 körül) hivatkoznak. A megállapítás igaz, ha a „koreográfia"

nem más, mint a jellemző és meghatározó hangsúlyok elhelyezése. Ezek a „hangsúlyok" adnak ugyanis Nagy István képeinek olyan ritmust, amelyből konstruktivista követői az architektonikus rend egyensúlyait és feszültségeit olvasták ki. Nagy István ritmusa azonban nem statikus, hanem lüktető: az élő organizmust tükrözi. Mint a *Karám télen* (1927) ritmusa, ahol a fehér és sötétbarna birkák tömegének 250
váltakozása a hófoltokkal, a hó alól kibukkanó fű zöldjével, a föld sötétjével a kép felső harmadában nagyobb léptékű, de azonos intenzitású mozgásba vált át a dombhátakon, hogy végül észrevétlen föloldódjék az ég valószínűtlen kékjében.

Annak, amit Nagy István csinált, nem volt képi előzménye. De nemcsak előzménye nem volt, hanem lényegében ahhoz sem kapcsolódott, amit a kortárs művészek akár itthon, akár máshol csináltak. Ezért érthető, hogy az „őstehetségek" kiállításán figyeltek föl munkásságára. Mert Nagy István minden tanultsága ellenére bizonyos értelemben mégiscsak „őstehetség" volt, sőt: ő volt az igazi „őstehetség". „Egy életen át kerestem a lényeget — idézi a festőt Pap Gábor. — A témában a lelket. Fák, házak, virágok, emberarcok bonyolult összevisszaságában azt, ami a felületek alatt vibrál. A belső hűséget." Ebben az igyekezetében vált hasonlóvá az igazi népművészekhez, a kazettás famennyezetű falusi templomok egykori piktoraihoz, a népdalok ismeretlen szerzőihez. A látványnak, a valóságnak ugyanazt az időben visszanyúló mélyrétegét kereste és ragadta meg, amelyben a népművészet is megtalálta azt a véglegesen tényszerű valamit, ami az egyszer voltat törvényszerűvé emeli. Hogy ezt Nagy István saját korában megtehette, tehetsége mellett köszönhette a magyar s az általa ugyanolyan jól, ugyanolyan közelről ismert szomszéd népek társadalmi elmaradottságának: annak, hogy a valódi népművészet táptalaja itt még eleven volt, s az az archaikus réteg, amely Nyugat-Európa művelt és gazdag országaiban már régen a múlt homályába veszett, nálunk anakronisztikus módon, de még mindig csak karnyújtásnyi távolságban volt. Ezért nevezhette Dési Huber István a „legtörzsökösebb magyar festő"-nek, s ezért fogadhatjuk el mi is minden pejoratív mellékíz nélkül e jelzőt. S ezért van az, hogy az a Nagy István, aki kerülte a pillanat aktualitását és az alföldi festők romantikáját, máig érvényes hitellel tud szólni Közép-Európa elesettjeinek sorsáról.

FÉNYES ADOLF

Fényes Adolf (1867—1945) festészetét leginkább a szegényemberek életéről alkotott képciklus alapján tartja számon a közvélemény, de korszakunkra ez már a pálya távoli múltja. A század első évtizedének közepéig variált sorozatot 1907-től követte egy témában-formában igen változatos, derűs, újszecessziósnak nevezhető korszak; 1913-tól hirtelen váltással jelentek meg művészetében az ótestamentumi témák, az ezek ürügyén épített, kissé nyomasztó, sejtelmes mesevilág, amely már közvetlenül folytatódott a húszas-harmincas években. Maga Fényes is 1918-as kiállításán tekintette át utoljára összefüggően addigi életpályáját.

Művészetét általában a szegényember-ciklus révén kapcsolják Szolnokhoz. Igaz, már akkoriban is eleven kapcsolata volt a teleppel, de történetesen e sorozat egyetlen képe sem készült ott. Jóval szorosabb és állandóbb volt a szolnoki kapcsolódás a húszas-harmincas években, noha már sem stilárisan, sem 125
tematikailag nem volt „szolnokias"; a kötődésről azonban sok képének motívuma tanúskodik. Nyaranta a szolnoki művésztelepen korrigált, és festők tucatjai tekintették magukat tanítványának.

Az 1923-as kiállításán bemutatott újtestamentumi témák *(Háromkirályok, Hegyi beszéd)* hasonlóképpen közvetítik a mitológiát, mint a korábbi ótestamentumi jelenetek. A vallási témaválasztás nem áttételes jelentésű, nincs társadalmi cselekvésre utaló jelképes tartalma, mint a legtöbb kortársi, rokon témájú képnek. Csak feltételezhető, hogy az első világháborút megelőző válsághullám és különböző, személyes vonatkozású tényezők indították el Fényesnél a festői visszavonulás és magánykeresés e tartósnak bizonyult útját. Az 1923-as kiállítás nagy részét kitevő tájképekben ugyancsak az előző évtized meseszerűsége és stilizáló szándéka folytatódott. Alacsony horizont alatt apró alakok mozognak; a formák-vonalak csiszoltsága, a színek-valőrök szigorú fegyelme szinte kiszorítja a képből a közvetlen érzelmet. Ettől kezdve kétféle kompozíció váltakozott egymással, a dekoratív-szimmetrikus elrendezés és a tragikus hangú fény-árnyék-ellentétre épített kép. Meseszerű

szimmetriában villan fel egy-egy éles kontúrú várépület vagy templom (*A folyó*, 1925 körül). Az előtér keskeny sávjában néha összeszorul a folyó mindkét partja, torlódnak a síkság, a dombok elemei, fölöttük viharosan kavarog a romantikus-szimbolikus égbolt, a fegyelmező keretek közül is kitörő szenvedély (*Bujkáló nap*, 1925 körül). 1927-es kiállításának nagy része is tájkép, megannyi romantikus, nosztalgikus vágy az egyre töredékesebbnek érzett élet teljessége iránt. Kiutat nem látott, s a képek kvalitása is elkerülhetetlenül egyenetlenebb lett.

A vészjelek Fényes képein nem az újabb válság első kulminációs pontján, 1930—1933 között jelentek
348 meg, hanem már valamivel előbb. A torlódó felhőkből már alig-alig villan ki az ég kékje (*Nyugtalan idő*, 1929), a magányos lovasra szinte rászakad az égbolt terhe, a *Golgotá*n a keresztet tartó szikla körül már az előtér is nyugtalan, hömpölygő látomás. Ilyennek ismerik meg újabb törekvéseit egy 1932-es csoportkiállításon. Az „álomképekként" méltatott alkotások láttán a kortársi haladó polgári kritikának is könnyebb volt gyönyörködni a mívesen teremtett szépség „időtlenségében", mintsem rákérdezni a már-már két évtizede tartó következetes belső emigráció okára. Az évtized vége felé megjelent, összefoglaló értékelésekben már említés sem történt arról, hogy Fényes valaha szegény embereket festett: csak a mitikus tájak alkotójának értékeit méltatták.

Életének utolsó nagy tárlatát 1936-ban rendezte. A Kállai Ernő adta cím (Fényes Adolf romantikus képei) megfelelt a válogatásnak: az 1913-as biblikus festményektől ölelte fel a tájképlegendákat. Feltehetően a harmincas évek második felében készült a *Sziklavár*, ahol megálmodja-felépíti a soha, sehol sem létező menedéket; nosztalgikus visszautalás az első biblikus képekre. Utolsó ismert festményei a kendőzetlen önvizsgálat dokumentumai. *A festő álma* című képen romantikus-szimbolikus táj előterében, középtengelyben, kis festőállványon látható a tájat ábrázoló vászon, köréje pompázóan színes, valóságos és mesemadarak — szinte Szent Ferenc-i közönség — sereglenek. Ingujjra vetkőzött kis férfialak hanyatt fekve alszik a kép bal alsó sarkában, zakója a párna; mellőle már-már kicsúszik a képből a festőkazetta. Szokatlan ez az élő zsánermozzanat a szimbolikus kompozícióban. Hangulatát
394 némileg magyarázza az 1940 körül, két változatban is elkészült *Öreg festő téli tájban*, ez a minden korábbitól eltérő kép. A kietlen, rideg, folyó szelte téli faluszéle (a szolnoki Tabán) alacsony horizontja fölött ezúttal egyenletesen, hidegen szürke a sima, sötétülő ég, akár a legkorábbi biblikus tájakon. S itt már nincsenek mesék, staffázsalakok, romantikus épületek vagy madarak: a táj elé magasodik vádló monumentumként az ernyőjére támaszkodó, bal kezében rajzmappát tartó, egész alakos, kalapos önarckép. A festő visszapillant az idegenné lett világra; nem búcsúzik tőle, hanem csendben távozik belőle.

Az 1944-es mélyponton visszautasította festőbarátainak kezdeményezését, hogy menekítése érdekében közbenjárjanak; életét befejezettnek tekintette. Pest ostroma után visszatért lakásába. 1945 márciusában agyvérzésben halt meg.

2. NÉPI-NEMZETI SZOBRÁSZAT

A címben szereplő gyűjtőfogalom elemzésekor kiviláglik: művészettörténetírásunk mindmáig adós a magyar szobrászat történetének akár csak vázlatszerű fölrajzolásával is. A festészettel kapcsolatban már többé-kevésbé kialakultak alkalmazható kategóriák, összefoglaló címszavak. A szobrászat történetéből ezek az összefüggéseket éreztető fogalmi meghatározások még hiányzanak, s a festészettől kölcsönzött címek („posztnagybányai", „római iskolás" stb.) csak több-kevesebb nehézséggel, illetve még több megalkuvással alkalmazhatók. Már elöljáróban tisztázandó, hogy a címben a „népi" kifejezés mögött eleve nem szabad valamiféle olyan egységet keresni, mint amilyen pl. az irodalomban a népi írók fogalma. De nem választható önmagában a „nemzeti" jelző sem, mert az is sokkal egyértelműbb jelentéssel bír, semhogy magyarázhatná szobrászatunknak azokat a törekvéseit, amelyeket Pásztor János, Medgyessy Ferenc és Csorba Géza neve és tevékenysége kapcsol össze, illetve választ szét. A cím elsősorban nem

eredményeket, hanem törekvéseket jelöl, olyan célokat, amelyeket szobrászatunk a 19. századtól örökölt: Ferenczy István és Izsó Miklós vállalkozásának felújítását. Szobrászainkban csakúgy, mint festőinkben, élt a vágy a magyar, a nemzeti jellegű művészet megteremtésére. Ez az a pont, ahol a legközelebb kerültek az alföldi festőkhöz, azzal a lényeges különbséggel, hogy a korszak ilyen jellegű szobrászatát kisebb mértékben jellemzi a szociológikus érdeklődés. De szobrászatunkból hiányzott Rudnay tudatos hagyománykeresése, és Nagy Istvánnak az az érzékenysége is, ami lehetővé tette művészete számára a népi kultúra legarchaikusabb rétegeivel való érintkezést és töltekezést. Úgy hisszük, hogy épp a különbségek teszik érdekessé a „népi-nemzeti" szobrászat eredményeinek és tévedéseinek közvetlen szembesítését a festészetével, amennyire ez a kutatás mai szintjén lehetséges.

PÁSZTOR JÁNOS

A paraszti származású, gyomai születésű művész, Pásztor János (1881—1945) Budapesten, majd Párizsban tanulta mesterségét. Párizsban ismerkedett meg Rudnay Gyulával, akit később, 1905-ben éppen ő vezetett be a vásárhelyi művészek társaságába. Pásztor, bár őt a szülőföld meghatározó vonásán kívül Tornyaiék barátsága is Hódmezővásárhelyhez kötötte, sohasem lett képes arra a szociológiai hitelű mélyfúrásra, ami az alföldi festők művészetét jellemezte. A pályája elején készített népi életképek megmaradtak a paraszti világ iránti érdeklődés felszínén. Első korszakának legismertebb és legkiemelkedőbb kompozíciója, a kétfigurás *Búcsúzkodás* (1906) sem több, mint egy örök emberi gesztusnak néprajzi rekvizitumokkal — kucsma, szűr, bő ujjú ing, gatya, csizma, bot — helyhez és nemzetiséghez kötött újrafogalmazása. Pásztor az izsói örökségből szemmel láthatólag csupán a *Búsuló juhász* megértéséig jutott el. Művészetének erénye, hogy a századfordulós szobrászi zsánerekre — többek közt Holló Barnabás, Nagy Kálmán, Damkó József, Ligeti Miklós munkáira — jellemző negédességet nála egy szárazabb, a formára jobban figyelő klasszicizálás váltotta fel. Korszakunkban — bár a falusi zsánerfigurák továbbra is kísérői maradtak — egyre inkább témájában is akadémikusabb hangvételű szobrászat képviselőjévé vált. Jellegzetes aktjai a rodini impresszionizmus és a német Hildebrand hideg
klasszicizmusa közti állandó egyensúlyozásról árulkodnak. A *Primavera* (1922) az előbbihez, míg egyik 15
legkiemelkedőbb munkája, a budai várban álló *Kazinczy Géniusza* (1936) inkább az utóbbihoz áll közelebb.

Pásztor sokat foglalkoztatott emlékműszobrász volt. *Kelet* című irredenta témájú szobrát 1921-ben állították fel a Szabadság téren. A másik három égtáj — a trianoni békében elszakított területek — szimbolikus kompozícióit Kisfaludi Strobl Zsigmond, Sidló Ferenc és Szentgyörgyi István készítették. A négy szobrász az ellenforradalmi korszak egészét meghatározó nacionalista propaganda szolgálatában a századfordulós zsánerek érzelmes világát keltette újra életre.

Pásztor későbbi munkáiban a korszak hivatalossá váló neobarokk stílusához közeledett. Ilyen munkái közül kiemelkedik romantikus erővel fogalmazott martonvásári *Beethoven*-emlékműve (1927), amely egyúttal nem csekély Rodin-hatásról is tanúskodik, és a parlament előtt álló hatalmas lovasszobra
II. Rákóczi Ferenc alakjával (1937). Az utóbbi a neobarokk egyik legjellegzetesebb példája a két 766
világháború közti magyar művészetben.

Szentesre, Makóra és más városokba is készített háborús emlékműveket. Ezek sorából, de a korszak
más hasonló művei közül is kiemelkedik az 1928-ban Székesfehérvárott fölavatott *Hősi emléke*. Talán 374
ebben a munkájában került a legközelebb a Hildebrand által újrafogalmazott klasszicizmus elveihez. A háttér architektúráját tiszteletben tartó, a kompozíció szigorúan szerkesztett kereteit erőteljes mozgással kitöltő, de azt túl nem lépő szoborcsoport Pásztor János legjobb, legmaradandóbb teljesítményei közé tartozik.

MEDGYESSY FERENC

602. 1061, Medgyessy Ferenc (1881—1958) lépő, pihenő, fekvő aktjainak, lovasainak, táncosainak semmi közük
515 sincs Pásztor zsánereihez, de az alföldiek néprajzi, szociológiai érdeklődéséhez sem. Ugyanilyen nehezen lehetne munkáiba a vásárhelyiekre jellemző — a föld népének szenvedéseivel együttérző — tartalmat belemagyarázni. Életigenlő művészetétől — még síremlékfiguráitól is — hasonlóképpen távol áll az alföldiek drámaisága.

Medgyessy művészete azonban mégis összehasonlíthatatlanul közelebb van az alföldiekéhez, mint a Vásárhelyről induló Pásztoré. Medgyessy, amikor művészete középpontjába az alföldi etnikumot állította, formailag és lélektanilag tulajdonképpen ugyanolyan mélyfúrásra vállalkozott, mint szociológiailag az alföldi festők. Pásztor János szobrászata számára az alföldiség és a magyarság öltözet, külső forma; Medgyessy számára a lényeg: építőkő és táplálék. Az a monumentális egyszerűség, ami az ókori Egyiptom és Kelet szobrászatában ragadta meg a Párizsban tanuló fiatal Medgyessyt, saját művészetében szűkebb szülőföldje: a Debrecen környéki vagy tágabban: az alföldi ember típusának megformálásával nyerte el új tartalmát. Szobrászatában a nép mint az alapvető erkölcsi értékek hordozója lesz a nemzeti ideál hordozójává is. Tornyai János és barátai — még Koszta is —, amikor Vásárhelyt és az Alföldet vállalták, vállalták az elszigeteltséget is, vállalták a formai és tartalmi provincializmust is. Igazából olyan hajótörött szigetlakókra emlékeztetnek, akik keserűségükben már megfeledkeztek az óceánon túli világról, és már csak az életfenntartásért folyó nehéz harc érdekli őket. Medgyessy épp ellenkezőleg: számára ez a föld és nép nem a véget, hanem az indulást jelentette. Nem vonult vissza, mint Koszta Szentesre, remetének, hanem a szülőföldön feltalált formát és szellemi örökséget igyekezett átplántálni művészetébe. S ez a gesztusa már nemcsak Pásztorénál több, hanem messze meghaladja mindazt, amit a vásárhelyiek művészete vagy az alföldi festészet fogalma egyáltalán jelent.

Medgyessyt a kortárs és a kitűnő pályatárs, Ferenczy Béni a „legjobb magyar szobrász"-nak nevezte. „Medgyessy az első — írta —, ... akinek életműve egyetemes, az egész emberiséghez szól." S ezt annak ellenére is leírhatta, hogy volt pillanat, amikor Medgyessy is hatása alá került a kor hivatalosan táplált
355 nacionalizmusának. Az ő írásaiban is föltűnt a ködös „ősi örökség" fogalma. *Turáni lovas*t (1930),
1008 *Ősmagyar*t (1942) mintázott. 1943-ban egy rádióelőadásában naiv meggyőződéssel így beszélt: „Itt van azután ez a kis dacos honfoglaló magyart ábrázoló gipszszobor. Alig kétaraszos. Én ezt egy hatméteres kőbálványnak gondoltam. Határkőnek. Kint valahol. Mintha azt mondaná: Ne tovább! Itt mi vagyunk!" Egyébként Medgyessy nacionalizmusa sokban rokon volt Rudnayéval. De míg Rudnay egy valójában sosem volt nemzeti festészet folyamatosságát hirdette, pontosabban e folyamatosság látszatát igyekezett megteremteni, addig Medgyessy igazi fölfedezőnek bizonyult, s ami nem sikerült a múlt században Ferenczy Istvánnak, és amit Izsó zsenialitása sem tudott diadalra vinni, azt megtette ő, és valóban megteremtette a magyar nemzeti szobrászatot.

Medgyessy Ferenc 1881-ben, Debrecenben született. Budapesten orvosi tanulmányokat folytatott, de már ekkor is szívesebben rajzolt. 1905-ben Lyka Károly segítségével Párizsba utazott, ahol a Julian-akadémián és az École des Beaux-Arts-on tanult, de elsősorban a nagy múzeumok gyűjteményeit tanulmányozta. 1909-ben Firenzében töltött néhány hónapot, ahol Michelangelo művészete hatott rá meghatározóan. Hazatérésekor már teljes fegyverzetében áll előttünk. *Táncolók* című reliefje, mellyel 1912-ben a Művészház ezerkoronás nagydíját nyerte el, már ugyanazt az érett művészt mutatja, mint a húszas vagy harmincas évek főművei.

Korszakunkban az 1922-es aktkiállításon aratta első sikerét. Ugyanez évtől lett tagja a KUT-nak, s 1932-től a Szinyei Társaságnak, melynek nagydíját szintén elnyerte. 1934-ben a Greguss-díjat kapta meg, majd 1935-ben a brüsszeli aranyérmet. 1937-ben a párizsi világkiállítás Grand Prix-je jelezte újabb nemzetközi sikerét. 1944-ben a Magyar Tudományos Akadémia tüntette ki képzőművészeti díjával.

1911-től élete végéig a Százados úti művésztelep volt otthona, melyet csak ritkán és rövid időre hagyott el. 1931-től — amikor megházasodott — több külföldi utazást tett Jugoszlávia és Bulgária vidékein, Bécsbe, Konstantinápolyba, Görögországba és Itáliába. Korszakunkban sokszor látogatott haza Debrecenbe. Megszerette Vásárhelyt is, ahol a majolikagyárban kerámiáit égettette. Mártélyra is

eljárt festőbarátjához, Endre Bélához. E barátság emlékét őrzi Medgyessy *Jó forrásnál* (1924) című szobra, melynek modellje a festő felesége volt. Szoros kapcsolat fűzte Rippl-Rónaihoz is, és gyakori vendég volt Móricz Zsigmond leányfalui házában.

Medgyessy életművét fölidézve hihetetlen kohéziója és egységessége a legfeltűnőbb. Egy-egy korai munkáján még érezhetjük a fiatal művész tájékozódó tapogatódzását, de — úgy tűnik — nem volt szüksége sok kísérletezésre, és szinte azonnal megtalálta azt a hangot és formát, amely oly meghatározó lett egész életművére, amely mint egy téren és időn kívüli, óriási monumentum emelkedik előttünk. Támaszkodó, fekvő, álló, ülő alakjai derűs nyugalommal és békével tekintenek ránk. Napsütötte világ az övé. Éppúgy, mint Maillolé és Despiau-é. Csak míg a két francia szobrászatának a Földközi-tenger, a mediterrán vidék volt a szülőhelye, addig Medgyessyé Debrecen környéke, a magyar Alföld. Maillol és Despiau a klasszikus görög művészet bűvöletében fordult szembe a szobrászat ősi törvényeit semmibe vevő rodini, és az architekturális rendet helyreállító, de merev és rideg hildebrandi világgal. Maillolék forradalmárok voltak, Medgyessy nem. Az ő számára az antik görög s az egyiptomi, az ókori keleti kultúrák egyszerűen csak például szolgáltak arra, hogyan épülhet be egy nép, egy etnikum a művészetbe, hogyan válhat annak tárgyává. Életműve ezért szinte egyetlen hatalmas emlékmű, amelyet az általa oly jól ismert magyar népnek emelt.

Amikor Medgyessy erre a föladatra — ennek az óriás monumentumnak a létrehozására — vállalkozott, tulajdonképpen valami olyasmit vállalt, mint a múlt században Arany János, aki a Toldi megírásával próbálta a hiányzó magyar hősi eposzt pótolni. Sőt, Medgyessy vállalkozása a maga módján talán még nagyobb is, hisz Arany a nemzeti irodalom egyik hiányzó műfajának a megteremtését vállalta — maga mögött tudva a népköltészet és a népmesék gazdag világát. Ilyen értelemben azonban népszobrászat nem létezett. A pásztorfaragásokat nem számíthatjuk ide, mert még figurális alkotásai sem váltak (volt néhány elvetélt kísérlet erre is), nem válhattak a monumentális plasztika példájává. Nem véletlen, hogy Medgyessy ősi formákat keresve az archaikus művészetek felé fordult. Szóban ugyan sokat emlegette a „magyar nép díszítőkedvét", a gyakorlatban azonban mindig a nagy, összefoglaló, a részleteket inkább csak sommázó, a lényegi kifejezést szolgáló formákat mintázta. Munkájához így a hazai hátteret nem a nép művészete nyújtotta, hanem sokkal inkább az etnikum és az etnikumban meglátott-fölismert humánus tartalom és formavilág, amely tipikusan a magyar Alföld népére volt jellemző. Persze, Medgyessynek ez a vállalkozása meglehetősen anakronisztikusnak és 19. századi ízűnek tetsző a kortárs Európa művészetében. Mégis az ő vállalkozása, ez az „anakronisztikus" életmű lett az alapja és a háttere századunk magyar szobrászatának. Mert Medgyessy nélkül lehetnének ugyan szobrászaink — jók is, közepesek is, rosszak is —, de „magyar szobrászat", azaz olyan szobrászat, amely félreérthetetlenül csak itt, nálunk születhetett, valószínűleg még ma sem lenne.

„Belezavarodnék, aki fejlődésem menetét akarná megállapítani" — idézi Medgyessyt László Gyula róla szóló könyvében. Néhány, a szobrászat történetéből ősidők óta ismert motívumot variált egész életművében. Sokszor tért vissza egy-egy régi témájához vagy kompozíciós megoldásához: más anyagban, más méretben újra és újra — néha több éves vagy évtizedes szünet után is — átfogalmazta, értelmezte korábbi munkáit. Egy-egy figurája hol rajzon, hol kerekplasztikán vagy domborművön tűnik föl életművében. „Múlt és jövő — fejezi be László Gyula az előbbi idézetet — így kavarodik össze a jelennel." A *Gondolkodó* (1919) első változata még 1911-ben született, majd később, a harmincas években a *Baranyai-síremlék* figurájában ismét találkozunk vele. A *Fésülködő* (1917) kissé még szecessziós ízű figurájának kézmozdulata a varkocsba fogott hajjal 1942-ben tért vissza a Móricz Zsigmond által annyira kedvelt *Debreceni Vénusz* kompozíciójában. Ezt a kisplasztikáját is megismételte később, életnagyságnál nagyobb kőben, a felszabadulás után (1946). A *Debreceni Vénusz* kézmozdulatának elődje a *Fésülködő*é volt, míg testének dús formái az *Álló női akt*ról (1931) és az *Ülő akt*ról (1937) ismerősek.

Sokat, egész életében foglalkoztatta Medgyessyt a lovas kompozíció. Egyik legnehezebb szobrászi föladatnak tartotta: úgy megkomponálni a ló és az ember együttesét, hogy az valóban egy legyen. 1917-ben egy *Ágaskodó lovas*t mintázott, amelynek barokkosan erőteljes mozgása tulajdonképpen idegen elem munkásságában. Érdekes, és persze jellemző, hogy ez a motívum a harmincas évek közepén az egészen másfelől induló Petri Lajos *Huszáremlékművén* (1934) és a neobarokktól egyáltalán nem idegenkedő 601

766 Pásztor János már említett *II. Rákóczi Ferenc*-szobránál jelenik meg ismét. Medgyessy a húszas évektől inkább a korábbi *Kis lovas* (1915) nyugodtabb és kiegyensúlyozottabb kompozíciójához nyúlt vissza. A
87 *Lovas* (1922) méteres bronz kompozíciója tulajdonképpen a két korábbi szobor egyeztetéséből született. A ló a *Kis lovas* lovával azonos, a férfialak pedig az *Ágaskodó lovas*ról ismerős. A lendületesen, minden porcikájával, izmával, formájával előretörekvő ló mozdulatát a hátán ülő fiatal férfi hátradőlő testének tömege tartja egyensúlyban. A ló és lovas arányai nem valóságosak. Anélkül, hogy ez szembetűnő lenne, a lovat Medgyessy a természetes léptéknél kisebbre mintázta. Ezzel a szinte észrevehetetlen változtatással érte el, hogy helyreállt a látvány egyensúlya, s így a mozgás és a nyugalom az egymásnak ellentmondó két állapot tökéletes harmóniában találkozhatott egymással.

A *Lovas* tanulságait kamatoztatta Medgyessy az 1943-ban mintázott *Szent István*ban is. Ennél a kompozíciójánál a ló igyekvő mozgását a király méltóságteljesen nyugodt, egyenes tartása, s a válláról hátranyúló rövid palást hangsúlyos formája egyenlíti ki. Ez a palást teszi érzékelhetővé azt a zárt mértani formát — egy egyenlő szárú háromszöget, csúcsában a király koronájával —, amely magába zárja s terén nem engedi túllépni a mozgást.

355 A *Turáni lovas* (1930) tökéletesen mozdulatlan kompozíciója — a szilárdan álló, zömök lovacska, hátán a mereven, lógó karokkal-lábakkal ülő figurával — éppen valószínűtlennek ható nyugalmával teremt nyugtalanságot anélkül, hogy a formai harmónia, a *Szent István*hoz hasonló háromszögépítmény egysége megbomlana.

Ritkák Medgyessy életművében a felöltözött figurák. Valójában még a különböző lepleket hordozó nőalakjai is ugyanúgy ruhátlanoknak hatnak, mint aktjai. Az alföldi Medgyessy, a vásárhelyiek barátja, akinek műtermében népi kerámiák, szőttesek vannak a falon, meg sem kísérli, hogy alakjait az oly tetszetős népi viseletbe öltöztesse. Többnyire leplet viselnek táncosnői és jellegzetes, kőtömbre támaszkodó síremlékfigurái is: *Lyka Károlyné síremléke* (1943), *Síremlék* (1943) — hogy csak néhány példát idézzünk. A klasszikus kor görög szobrászai által kedvelt khitónhoz hasonló, áttetsző, könnyű ruha kiemeli a fiatal, de már asszonyiasan telt nőalakok testének formáit, s rajzos redőivel hangsúlyosabbá teszi kontraposztjukat is.

82 Egyik első ilyen kompozícióját még 1918-ban faragta kőbe (*Gyászoló*, Kerepesi temető). E szobrai sorába tartozik egyik legszebb kisbronza, az 1923-ban mintázott *Támaszkodó nő* is. A test súlyát megtámasztó jobb kar és bal láb párhuzamosai közt a pihenő jobb láb enyhén behajlított térdétől a has és a mellek szelíd dombjain hullámzik végig, s a fejet átkaroló bal kar vonalában hal el az az alig érzékelhető mozgás, amely a kompozíció nyugalmát oly élővé teszi. A *Támaszkodó nő* leplet sem visel. Ruhátlanságát még hangsúlyosabbá teszi egy sima gyöngyökből formált nyaklánc. Ez a „meztelenség" sem mutat azonban többet, mint a sírszobrok leplekbe burkolt teste. Összehasonlítva emlegetett aktjai — a *Debreceni Vénusz* és társai — derűs erotikájú kitárulkozásával, a *Támaszkodó nő* — anélkül, hogy eltagadná teste vonzóan szép formáit — inkább szelíd tartózkodással, önmagával, a világgal és az elmúlással megbékélve áll csöndes magányában.

Látható módon — ezt bizonyítja a kőtömbökre támaszkodó, egymásra annyira hasonlító és mégis oly változatos megoldású nőalakjainak sorozata is — Medgyessy számára a föladat többnyire csak ürügy volt a legősibb szobrászi motívum, a kontraposzt lehetőségeinek minél teljesebb kihasználására. Érthető, hogy e törekvésében a ruha csak zavarta: eltakarta volna a test természetes formáit, megnehezítve, ha nem lehetetlenné téve a szobrászi mondandó egzakt kifejtését.

Viszonylag ritkábbak Medgyessy életművében a férfialakok. A termékenységük titkait dús formáikkal föltáró asszonyokkal szemben a férfiak teste vékony és izmos. Azt is mondhatnánk, hogy atléták, de mégsem. Alacsony parasztfiúk ezek, ugyanannak az alföldi tájnak a szívós típusai, ahol Medgyessy nőalakjai is születtek. Egy tőről metszett valamennyi, mintha csak testvérek lennének. S valamennyien erősen emlékeztetnek alkotójukra, a fiatal Medgyessyre is. Az ő alakját érezzük a lovas figurákban, a domborművek faunjaiban és a *Magvető* (1935) vagy a *Jelky András* (1936) című kompozíciókban is.

646 A *Magvető* kisbronza az egyik legősibb és legalapvetőbb emberi tevékenységnek állít valóban örök értékű művészi emléket. Fülep Lajos egyetlen mondatban foglalta össze a mű lényegét: „Íme, itt van: a dolgozó, a legszebb munkát tevő, a mindennapi kenyér magvát vető ember, a valóságot szuggeráló

erővel, de a szobor művészetének dinamikájával, contrapostójával, amelyben nincs semmi naturalisztikus véletlen — minden rész, minden mozdulat felel a másiknak, egyensúlyos, sok sugarú egységbe, megbonthatatlan, zárt sziluettbe szerveződik."

A Baján fölállított *Jelky András* mintha csak a *Magvető* mozdulatait folytatná: a terhet viselő jobb láb és a mozgás tengelye változatlan, csak az előbb még induló jobb kar és bal láb érték el céljukat. Az előbbi szobor a mozdulat előtti, az utóbbi a mozdulat utáni állapotot rögzítette. Jelky ruhában van, de a ruha és csizma alatt is érezzük fiatal testének ruganyos izmait. Medgyessy számára, mint mindig, most is idegen volt a ruha, s ez az idegenség tükröződik a szobron is: a szemlélőben egy idő után valami fölöslegesnek az érzetét kelti. Szembetűnő, hogy a ruha Medgyessy olyan műveiben nyert szobrászi értelmet, amelyek a szándékolt tartalmat csak ilyen külsődleges jegyekkel tudták közvetíteni: *Turáni lovas* (1930), *Ősmagyar* 355, 1008
(1942).

Medgyessy talán legismertebb munkája az a négy szimbolikus aktszobor, amelyet 1930-ban készített a debreceni Déri Múzeum bejárata elé. 1937-ben, a Párizsi Világkiállításon a Maillol és Despiau által irányított zsüri ezt az együttesét tüntette ki a Grand Prix-vel.

Maillolnak és Despiau-nak, a két idős francia mesternek a klasszikus korok mediterrán szépségideálját és békéjét megfogalmazó szobrai fölött a harmincas évek végére eljárt az idő. Az első világháború kitörésétől egyre gyorsabb lüktetésbe váltó történelem a kérdések és problémák olyan új és nagy tömegét hozta fölszínre, amelyek megválaszolása, de legalább észrevétele elől a művészet többé nem térhetett ki. A társadalmi forradalmak és ellenforradalmak korában, majd a náci fenyegetettség éveiben Maillolék századfordulós művészi lázadása az időtlen nyugalom és szépség antik eszményeinek jegyében már anakronisztikussá vált. Ezért is fogadták örömmel Medgyessy szobrait: a messziről jött munkákban ismét saját útjuk igazolását látták. S ha egyáltalán megérezték a külső formák hasonlósága mögött az övékétől különböző világ üzenetét, akkor sem vették észre, ami Medgyessy szobrászatában a legfontosabb. Nem vehették észre, hogy míg ők arra vállalkoztak, hogy fölélesztve az antik hagyományokat, új értelmet adjanak a klasszikus művészet értékének, addig Medgyessy valóságos teremtésre vállalkozott. Az ő tevékenységük a francia és európai szobrászat egy szép epizódját jelentette, míg Medgyessyé a magyar szobrászatnak az alapozását célozta. Medgyessy persze ennyiben Maillolénál is anakronisztikusabb jelenség volt romantikus, jellegzetesen 19. századi vállalkozásával. Másrészt művészetét éppen ez a vállalkozás tette időszerűvé és kihagyhatatlanná a század magyar szobrászatának történetében.

A fekvő figurák egyébként szokatlan föladatot jelentettek Medgyessynek. Ő maga eredetileg álló alakokat szeretett volna mintázni, de a megrendelőnek határozottan ez volt az óhaja. Álló nőire, férfiaira a zártság, a kontraposzt keretei közt lejátszódó észrevétlen mozgás a jellemző. A napon elheverő test tökéletes nyugalma, melyből hiányzik a látens mozgás feszültsége, merőben új problémát jelentett számára. Ugyanakkor az előre meghatározott szimbolikus tartalom formailag és a mondanivaló szempontjából alig érdekelte Medgyessyt. A *Néprajz* kürtöt, a *Régészet* kőbaltát, a *Művészet* kis szobrot, a *Tudomány* könyvet tart kezében, de ezek a 337, 338, 339,
tárgyak valóban csak jelképek maradnak, s nem válnak szimbólumteremtő eszközökké. 340, 341

A két nő és két férfi testét végül is azzal a beszédes mesélőkedvvel nyújtotta el Medgyessy a múzeum homlokzata előtt, amellyel domborműveit fogalmazta. A megpihent testek formáinak hullámzásával ugyanazt a változó, az adott sík kereteit ritmussal és mesével kitöltő világot teremtette meg, mint a *Geuert-kút* 1025, 1031,
(1943) vagy a *Szüreti menet* (1938) kompozícióin. 1083

A húszas évek végétől, a harmincas évek elejétől — a síremlékeken kívül — Medgyessy egy-egy közületi megbízáshoz is hozzájutott. 1927-ben a Széchenyi-fürdőhöz készített két életnagyságú figurát (*Halászfiú* és 228, 229
Korsós nő — az előbbi elpusztult). 1933-ban ismét szülővárosa bízta meg négy kődomborművel a Nemzeti Bank palotájára. Megbízásos munkái közül kiemelkedik a székesfehérvári *Török—magyar csata* (1938), a *Szüreti menet* (1938), amely a Szabadság tér sarkán álló Nyíri—Lauber-féle irodaház falát díszíti, és a *Gellért-kút* amelyet az egykori Sziklakápolna közelében állítottak fel a Gellérthegyen. Medgyessy mindhárom műnél a nyújtott, frízszerű téglányformát választotta, eleve lemondva a szigorúan szerkesztett, épített kompozíció lehetőségéről. Ezeken a domborműveken hangsúlyosan vállalta a történet folymatosságát, a mese egymásutániságát.

A *Török—magyar csata* tábláján kifejezetten érzékelteti, hogy a csata képének csak egy, szinte véletlen kivágatát adja. A lovas — gyalogos — lovas — gyalogos figurák hullámzó, egymást váltó ritmusán túl ezt az

is hangsúlyozza, hogy a kép a széleken korántsincs befejezve: jobbról egy lónak a feje nyúlik be, a teste már nem fért a keretbe.

1083 A *Szüreti menet*nél ugyanígy vállalja a kivágat esetlegességét, és a fölsorolás bőbeszédűségével mondja el,
1025, 1031 hogy kik, hogyan vesznek részt a mulatságban. A gellérthegyi kompozíción szintén hosszú sorban állítja egymás mellé mindazokat, akiknek szerepe lehetett a legendában: a Gellért püspököt vezető pap, Gellért, az őrlőkövet hajtó fiatal asszony, az éneklő, kobzos leány, a furulyázó kisfiú és a sor végén a házigazda alakja.

Ez a szándékolt illusztratív gesztus, amely olyan ellentétesnek tűnik Medgyessy kerekplasztikáinak szűkszavú, szinte kizárólag csak a kontraposztra és a minél kőszerűbb, zártabb kompozícióra való törekvésével, valójában nem is olyan nagyon különbözik attól. Ahogy önálló szobrainál a tömbszerűséget, domborműveiben a falszerűséget igyekezett megőrizni. A fal folyamatosságát nem akarta megtörni a kompozíció meghatározóan önálló rendszerével. A falszerűség megtartását szolgálta az a sajátos technikája is, hogy a hátteret csak közvetlenül a figurák sziluettjénél mélyítette be, s így a felület hullámzásaival végül is csaknem egységesen a fal szintjén marad. Ezt a technikát figyelhettük meg már a négy debreceni domborműnél is, melyeknek figurái valóságos „fal-lakók"-nak tűnnek. — Medgyessy e nyilvánvaló szándékai ellenére is úgy tűnik, hogy a *Szüreti menet* kissé kilóg a sorból. A figurák egymásutánisága merevnek, a felület megmunkálása és hullámzása mechanikusnak, hidegnek érződik. Ő maga sem volt megelégedve ezzel a munkájával, s arra panaszkodott, hogy ezt a művét a kőfaragók a nagyításkor „elfaragták".

Itt-ott ezeken a domborműveken is föltűnik Medgyessy egy-egy, már máshonnan ismerős alakja: a *Török — magyar csata* lovasai korai lovas szobrai tanulságairól beszélnek; a *Gellért-legenda* kobzos, éneklő lánya korábban a *Medveczky-síremlék* (*Éneklő lány,* 1940) kompozíciójában tűnt föl.

Medgyessy szobrászi fantáziáját egész életében sokat foglalkoztatta a táncos mozgás problematikája. 1912-ben mintázta már említett dombormüvét, a *Táncolók*at, és 1954-ben készült el a *Táncosnő* csaknem életnagyságú figurájával, amelyet először a Hevesi Sándor téren, majd a Kálvin téren, végül a Madách téren állították fel. Ez utóbbit más-más méretben, kisebb-nagyobb formai változtatásokkal 1923-ban és a
80 harmincas években is megmintázta. 1927-es *Táncolók* című kő dombormüvének középső figuráját is lényegében e motívum variációjának tekinthetjük. Ez a dombormű egyébként is Medgyessy táncos kompozícióinak mintegy összefoglalója: a szélső nő mozdulataiban az 1912-es dombormű záróalakjának mozdulatai térnek vissza, a másik oldalon a groteszkül ugró, pördülő férfi a *Táncoló faun*t (1923) idézi anélkül, hogy valójában egyetlen részlet is közvetlen megfelelője lenne az előzménynek. A *Táncoló faun* párdarabján, a *Furulyázó faun* (1923) című dombormüvön a faun zenéjére fiatal nő „tombja" a táncot. A *Szüreti menet*ben két táncoló lánnyal is találkozunk. Tánccal, táncosokkal Medgyessy sokat foglalkozott rajzban is. Tulajdonképpen meglepő, hogy a sok variáció egyike sem idézi nemzeti táncainkat. Szándékosan-e vagy önkéntelenül, de itt is megkerülte a kötődésnek azt a direktségét, amit máshol az öltözet, itt a mozdulatok jellegzetesebb népi karaktere adhatott volna. Könnyedén suhanó, pördülő vagy máskor groteszk módon hajladozó, ugrándozó figurái a népi-nemzeti jelleget inkább a derűnek, a kitárulkozásnak, a magával ragadó természetességnek azzal a hangsúlyos megjelenítésével érik el, mint már elemzett aktjai is. Érdekes, hogy a korai *Súroló asszony* (1913) groteszk hangvétele éppen ezekben a táncos domborművekben élt tovább. Még érdekesebbé válik ez a tény, ha megfigyeljük, hogy a domborművek táncoló, furulyázó faunjai tulajdonképpen önarcképek; az ábrázolt pillanat, a „pogány öröm" pedig Medgyessy legbelső életérzésének közvetlen kisugárzása. Talán nem járunk messze az igazságtól, ha úgy fogalmazunk, hogy Medgyessyt ez a belső derűje tette képessé a vállalt feladat s a rendíthetetlen egységű életmű létrehozására.

Igazi önarcképe Medgyessynek tulajdonképpen (rajzairól nem beszélve) csak egy van. Korszakunk elején mintázta, alig fél tenyérnyi nagyságban, profilba fordult arcának vonásait (1921). A kompozíció csaknem teljesen kitölti a négyzetes plakettet: üres felület még a sarkokban is alig maradt. Az apró, lapos dombormüvet
89 is a szobrok monumentalitásra törő térigényével mintázta a művész. A kicsiny *Önportré* az életmű egyik kulcsdarabja, mert egy pillanatra bepillantást enged a típusteremtés titkaiba: Medgyessy ezekből a — tükörből jól ismert, gondosan analizált — formákból építette férfihőseinek hosszú sorát, a domborművek furulyás, táncoló alakjaitól a lovasokig, a *Magvető*ig és a *Jelky András*ig.

Medgyessy pályáját végigkísérték a portrék. Kikerülhetetlen föladat ez a szobrász számára, már csak egzisztenciális okokból is. Medgyessy művészi habitusának mindig meglehetősen idegen maradt a portré

lényege, az egyéni karakter megjelenítése. Nem véletlen, hogy önarcképe számára a plakett műfaját választotta: a kicsiny méret és a profilba fordított fej könnyebbé tette a személyes vonások összefoglalását. Legjobb fejei: a korai *Rippl-Rónai-portré* (1913), a *Móricz-fejek* (1927; 1932; 1942) is éppen nem a jó barát, a nagy művész, író vonásainak megörökítései, hanem inkább az emlékállítás igényével születtek. Talán éppen a hozzájuk fűződő szorosabb kapcsolata tette lehetővé számára, hogy a részleteket elhagyva, ezeket a munkáit is felemelje jelentős művei sorába. Amikor a személyes kapcsolat nem volt ilyen szoros (vagy nem is állott fönt), többnyire elmaradt az elvonatkoztatásnak ez a folyamata, aminek a mű látta kárát. Gyermekek, asszonyok megrendelt fejeinek sorozata vagy az 1941-es *Széchenyi-portré* és a felszabadulás után született öregkori munkák beszélnek erről. Úgy látszik, az egyéni vonások ugyanolyan szorongatóan idegen burkot jelentettek Medgyessy művészete számára, mint az emlékműveken a megrendelt, megkövetelt ruha.

Medgyessy egyike volt legtöbbet rajzoló szobrászainknak. Vázlatkönyvét mindenhova magával vitte. 657, 665
Mozdulatokat, formákat, álló, ülő alakokat örökített meg, motívumokat gyűjtve szobraihoz. A rajzok nemegyszer évekig, évtizedekig is pihentek, amikor újra elővette őket, hogy tanulságaikat egy-egy kompozíciójánál kamatoztassa. A saját magáról, feleségéről, barátairól készített rajzok, vázlatok sorozata bizonyítja pontos, a részleteket fölmérő megfigyelőkészségét. Rajzai tömege segítségével örökítette meg, „fényképezte le" az egyedi arcokat, mozdulatokat, formákat, hogy szoborban keltse aztán új és örök életre meghatározó lényegüket. De Ferenczy Bénihez és Bokros Birman Dezsőhöz hasonlóan Medgyessy is szívesen élt a rajznak mint önálló műfajnak a lehetőségével. Rajzaiból tűnik ki leginkább és legtisztábban a groteszk iránti vonzódása, s a szó valódi értelmében népi, szinte paraszti humora. Grafikai munkái között is külön helyet foglalnak el fennmaradt gobelintervei és pasztellkompozíciói. Érdekes és persze jellemző módon ezekben a munkáiban szorosan ifjúkora nagy barátjának, Rippl-Rónainak a művészetéhez kötődött.

Már idézett, 1943-as rádióelőadásában világos szavakkal, egyértelműen határozta meg az előtte álló, maga választotta célt: „Mert ha van fejlődőképes irodalmunk, saját magyar zenénk, és éppen úgy egész világot bejáró népművészetünk, ki mondja azt, hogy ne lehessen saját igazi képzőművészetünk is?" — teszi fel a kérdést és a végén határozottan válaszol is: „Nehéz az út. Fáradságos, de szép. Csak magyar akarat kell hozzá!" A kérdés önmagában érthető és szimpatikus. Környezete azonban — amire korábbi idézetünkkel és most a „magyar akarat"-ot emlegető válasszal is utaltunk — kétségtelenül meglehetős furcsa felhangot kölcsönöz megállapításainak. Medgyessy életműve, s az életmű története sem mentes ettől a felhangtól, s mégis az az igazság, hogy lényegében idegen tőle, sőt, köze sincs hozzá. Tévedett, amikor egy pillanatban úgy hitte, hogy közösség van vagy lehet a hivatalosak nacionalizmusa és az ő nemzeti művészete között. — A „hivatalosok" soha nem is estek ebbe a tévedésbe! Igaz, óvatosan megpróbálták kihasználni a Medgyessy teremtette művészi eredményeket. Ezt jelezték a harmincas évek elejétől megszaporodó megbízásai, a hivatalos elismerést bizonyító díjai, kitüntetései. Valójában azonban nem volt szükségük az ő tehetségére. A debreceni példától eltekintve igazán reprezentatív feladatot nem kapott. Nemcsak nagy álma, a hortobágyi
kilenclyukú híd közelében álló hatalmas bikaszobor maradt terv (1934) — talán ez lehetett volna az életmű és 603
a Medgyessy teremtette nemzeti szobrászat egyik legbeszédesebb monumentje! —, hanem az az „alig kétaraszos" ősmagyar is, amelyet határainkat bálványként védő óriás emlékműnek kínált. Medgyessy művészete a két világháború közti király nélküli magyar királyság művi világában túlságosan valódinak
bizonyult. Az irredenta eszméket inkább szolgálták Pásztor János és társai színpadias beállítású kompozíciói 9
a Szabadság téren.

Medgyessynek — a szó iskolai értelmében — nem voltak tanítványai. Művészetének hatása, kisugárzása mégis nagyobb, mint bárki másé századunk magyar szobrászatában. Valószínű, hogy már közvetlen kortársai, az alig egy-másfél évtizeddel fiatalabb Ferenczy Béni és Pátzay Pál életműve is másként alakult volna az általa nyújtott háttér nélkül. A két mester egymással is feleselő klasszicizmusa a Medgyessyvel való szembesítéskor mutatja meg igazi értékeit. Pátzay a harmincas évekre a német expresszionizmus irányából jutott el egy kiszámítottan esztétikus, megnyugtatóan biztonságos architektúrájú szobrászathoz. Ferenczy Béni, aki a görögök nyomán a belső harmóniájának titkait kereste, a belső békének a külsőben — egy mozdulatban, egy fővetésben, a felület hamvas fényében — megvalósuló (tükröződő) formáját fedezte föl önmaga és a néző számára. Hármuk közül Medgyessy plasztikája kimondottan földszagú. Ő az, aki az adott föld, az adott látvány realitásából, a felszínből indult, hogy eljusson a lélek mélyéig. Pátzay és Ferenczy Béni internacionálisak, Medgyessy lefordíthatatlanul magyar. Pontosabban: ami az idegen számára is egyszerre

érthető művészetéből, az alig különbözik Ferenczytől. Az alföldi etnikum, az alföldi ember típusának szobrászi megfogalmazása igazán csak számunkra érdekes. Igazán csak mi érthetjük annak fontosságát, hogy az irodalom után végre a képzőművészetnek is hősévé vált a nép, a magyar paraszt. A három, egymással ellentétes indíttatású, de külső megjelenésében nemegyszer rokonnak tűnő életmű együttesen nyújtja azt a képet, amit a harmincas évek magyar szobrászatának fogalma máig jelent számunkra. Beck Ö. Fülöp, Bokros Birman Dezső, Vedres Márk és a többiek — anélkül, hogy ez értéküket csökkentené — művészete csak színezi, változatosabbá teszi, értelmezi ezt a képet. Medgyessy életműve képletesen szólva a horgony szerepét játszotta szobrászatunkban. Meghatározta a műfaj helyét, s e határozott helyhez kötötte mindazt a tőle különböző minőséget is, ami mellette és utána született.

Ennél az általános kisugárzásnál konkrétabb, művekben is nyomon követhető hatása volt Medgyessy egyéniségének, formalátásának a húszas évek végén, a harmincas évek elején induló új generáció egy jelentős részére (Mészáros László, Borbereki Kovács Zoltán, Boda Gábor és Andrássy Kurta János). Az igazi „Medgyessy-iskola" kialakulása azonban a negyvenes évek elején induló szobrásznemzedékhez kötődik. De az ő kibontakozásuk története már a következő korszakhoz tartozik.

CSORBA GÉZA

Medgyessy nagy alapvetésével nagyjából egy időben mások is tapogatóztak a szobrászat nemzeti vagy nemzetinek vélt formái felé. Az egyik lehetséges változatot Beck Ö. Fülöp korai munkái — *Menyecskefej* (1913), *Szittya lovas* (1913 körül) — jelentették: egyensúlyozást a hildebrandi klasszicizmus és a magyaros szecesszió között. Az ő számára persze a nemzeti karakter kérdése — mint egész életműve is bizonyítja — csak másodlagos volt.

Érdekes módon éppen 1913-ban mintázott egy kis bronzfigurát Csorba Géza (1892—1974) is: *Góg és Magóg fia* Ady Endre alakját fogalmazta meg. E kicsiny figura formájában a Nyolcak és az aktivisták csoportja által ezekben az években meghonosított modern és internacionális stílusigazodást tükrözi. Tartalmában azonban sokkal magyarabbnak, ha tetszik, nemzetibbnek bizonyult Beck Ö. Fülöp stilizált kompozícióinál. Csorba maga így vallott erről a munkájáról: „Szabad-e Dévénynél betörnöm / Új időknek új dalaival — kérdi Ady ... s ezt a betörést a magyar literatúrába, a fiatal, prófétalelkű Adyt kívántam ebben az alakban megörökíteni."

Csorba Géza 1892-ben Liptóújvárott született, ugyanott, ahol Stróbl Alajos is, aki egyben gyermekkorában első mestere is volt. Művészeti tanulmányait Budapesten, előbb az Iparművészeti Iskolán, aztán rövid ideig a Képzőművészeti Főiskolán végezte. 1913-ban, amikor a *Góg és Magóg fiá*t mintázta, még nem ismerte személyesen Ady Endrét, de az izmos, ifjú atlétatest merészen a térnek feszülő mozdulatával így is a költő tökéletes szellemi portréját adta. A fiatal Csorba számára Ady költészete, s e költészet tartalma: Ady magyarsága életre szóló programot adott. 1919-ben, éppen Ady halálának napján készült el egy újabb, kőtömbön ülő figurával, amely később az 1930-ban, a Kerepesi
357 temetőben felállított sírszobor modellje lett. E síremlék Csorba Géza pályájának csúcsát jelentette. „Adyt, a hérosztakartam megörökíteni — írta később a szobrász —, ki mint a magyarok Mózese, le akar ütni fajtájára ... Nem igaz az, hogy Ady enervált vagy destruktív lett volna. Szerette fajtáját, intette, korholta, óvta, de nem tudott rá leütni, s ökölbe szorult keze a sziklát tépdesi." Az ülő figura ugyanazzal a szilaj, indulatos mozdulattal feszül szembe a környező térrel (a sorssal), mint a másfél évtizeddel korábban mintázott álló alak.

A fő mű egyben határkőnek is bizonyult Csorba pályáján. Már korábbi, a húszas években készült
120 portréi is jelezték, hogy a tízes évek expresszív, a teret és formákat feszítő világánál tulajdonképpen közelebb áll hozzá a csaknem akadémikus nyugalmú klasszicizmus. 1919-ben még természetes volt, hogy Ady elementáris költészetének és személyiségének bűvöletében önkéntelenül is a formai újítók
413 csapatához csatlakozott. A harmincas évekre azonban nemcsak a hazai képzőművészeti környezet és háttér alakult át tökéletesen, hanem a nagy példa- és eszménykép közvetlen hatása is veszített intenzitásából. Az egykori Három Holló vendéglő falán elhelyezett emléktábla, a *Röpülj hajóm* (1937, újrafaragva 1961-ben) szimbolikus értelmű reliefjén már csak halvány visszfényét érezzük annak a belső

lendületnek, amely Csorba művészetét korábban jellemezte. Időnként a föladat nagyszerűsége (*Bartók-portré*, 1931) vagy romantikája (*Az örök vándor*, 1934), még fölszabadítják tehetségét az akadémikus ízű 506
klasszicizálás nyűge alól. Amikor azonban a korszak nacionalista — „turáni" — igényeinek megfelelően
ő is *Hun íjászt* (1936), *Turáni harcost* (1936), *Íjászt* (1936), *Íjast* (1942) mintázott, a hideg kő- és bronz- 649
formákat többé nem melegítette át Ady költészetéből táplálkozó magyarságtudata sem.

Ady Endre alakjának és szellemének hatásán kívül Csorba Géza pályáját még egy maga vállalta romantikus terv határozta meg. Ifjúkorától egy nemzeti panteon létrehozásának gondolata foglalkoztatta. Ide szánta már a *Góg és Magóg fiát* is azzal az *Arany János*-szoborral együtt, amelyet szintén 1931-ben mintázott. 1922-es kiállításán a panteonhoz készült tíz rajzát is bemutatta. Tervét ekkor Móricz Zsigmond a Nyugatban megértő lelkesedéssel üdvözölte. Az elképzelt, kör alakú épületben szellemi
nagyjaink — a költő Zrínyitől és Balassitól Aranyig, Adyig és Móricz Zsigmondig —, kívül pedig nemzeti 88
hőseink — Attilától, a hun királytól egészen Görgeyig — lettek volna megmintázva.

A magyar panteon gondolatát először — a német Walhalla hatására és mintájára — Széchenyi István vetette fel. E tipikusan 19. századi, romantikus gondolat felújításával Csorba a maga módján egy ugyanolyan nagyszerű feladatra vállalkozott, mint Medgyessy. Csakhogy Medgyessy a választott súlyt felemelte és meg is tartotta, míg Csorba terve mindig csak terv maradt. Terv maradt, és nem azért, mintha eleve anakronisztikusabb lett volna Medgyessy kitűzött céljánál, s nem is azért, mintha az Ady-féle szellemiség és magyarságtudat, magyarságismeret, amely az induló Csorbát a tízes években magával ragadta, hosszabb távra kevesebb, erőtlenebb lett volna annál az elszánásnál, amellyel Medgyessy indult el pályáján. Még az sem igaz, hogy az egyik számára a külső körülmények kedvezőbbek lettek volna. Nem. A sikertelenség oka valószínűleg magában Csorba Géza tehetségében, tehetsége természetében kereshető. Az Adyból sugárzó szellemi erő nagyságát leginkább épp az bizonyítja, hogy ilyen hosszú időn át képes volt Csorba akadémikusan szolid szobrászatát a maga képére formálni.

3. AZ „ŐSTEHETSÉGEK"

„Csodálatosan szép vadvirágot téptem az ősi, szűz magyar talajból s ezt giz-gazosan, nedvesen és sárosan a talajföldből, gyökerében mutatom fel, lelkesedve." — Ez a „vadvirág" Benedek Péter volt, akiről felfedezője, az ún. őstehetségek későbbi menedzsere, Bálint Jenő írt így.

Benedek Péter (1889—1984) Uszódon született, édesapja falusi kőműves-ács volt. Már gyermek korától rajzolt, de nem nyílt lehetősége tanulásra. A háború alatt egy budapesti hadiüzemben dolgozott, ott figyelt föl tehetségére Bálint Jenő, aki aztán 1923-ban az Alkotás Művészházban meg is rendezte első kiállítását. A bemutatkozást általános siker övezte: a paraszti világból váratlanul előbukkanó művészt Rippl-Rónai, Csók István és Vaszary János üdvözölte, de lelkesedéssel fogadta megjelenését a hivatalos Magyarország is. Klebelsberg Kunó nyitotta meg a kiállítást, s a vendégek közt államtitkárok, országgyűlési képviselők között Nagyatádi Szabó István miniszter is megjelent. Bálint Jenőnek Benedekről szóló újabb könyvéhez 1928-ban Mayer János, az akkori földművelésügyi miniszter és Kertész K. Róbert államtitkár írtak előszót. Mindketten elégedetten és emelkedetten beszéltek a „magyar néplélek televény"-éről, Benedek művészi „őserejé"-ről.

Klebelsberg s a többi miniszter, államtitkár, a hivatalosak lelkesedése valójában nem Benedek Péter s a körötte mind nagyobb számban föltűnő naivok művészetének szólt. Annyira nem, hogy észre sem vették, ha nacionalista optimizmustól csöpögő szóvirágaik nem találkoztak a valósággal. Kassák Lajos az őstehetségek első közös kiállítását 1934-ben mint „az utóbbi esztendők legjelentősebb kulturális eseményé"-t üdvözölte a Nyugatban, a köröttük csapott hírlapi lármát azonban igyekezett csendesíteni, fölhíva a figyelmet, hogy senki ne tévessze össze ezeknek a művészeknek valójában nagyon is „komor, örömeiben lefogott, szomorúságában majdnem gyámoltalan, színeiben szürke, formáiban szögletes, meglepően egyszerű világ"-át azzal a képpel, amit a faluról a „Gyöngyösbokréta" mozgalom rajzolt.

Kassáknál is kritikusabban figyelte az őstehetségek kultuszát Genthon István: „... hozzánemértő patrónusok egyre-másra fújják meg a harsonát hol zsellérgyerek, hol fodrászinas, kovácslegény vagy szolgálólány rendkívülinek vélt tehetségét dicsőíteni ...” Benedek Péter képességeit azonban ő is elismerte: „Ily ellenállóképes népies erő, párosulva gyengéd ízléssel és stílustisztasággal, száz évenként egyszer ölt testet” — írta, de rögtön így folytatja: „de akkor sem érdemes miatta festészetünk legjobbjait elhanyagolni s lidércfények csalóka útmutatását kergetve vélt kincseket keresni.” Kállai Ernő „bomló kultúránk”-nak, világunknak az „idill” utáni ösztönös vágyát látja megtestesülni a „primitívekért való rajongás”-ban. S ez az a pont, ahol a „műveltek” nosztalgiája találkozott a hatalmasok nacionalizmusával, a valódi hagyományokat figyelmen kívül hagyó, „koholt nemzeti jelleg”-gel, „a világ árjától elkerített kis idill”-lel, amiről 1934-ben a Válaszban Fülep Lajos írt mélyreható elemzést Nemzeti öncélúság címen.

Az őstehetségek fogadtatása — mint e rövid idézetekből is kitűnik — a lármás hírverés ellenére sem volt egyöntetű. Mesterséges szembeállításuk az ún. hivatásos művészettel sok szemlélőben keltett kételyeket már korukban is. Nehéz volt teljesítményüket csak önmagában, elszigetelten nézni, eredményeiket elhelyezni. Megítélésüknek ez a bizonytalansága néha még ma is kísért. Nem egy akadt közöttük, aki eleve városból jött, s igazából a többieknek sem volt köze a népművészethez. Illyés Mária a naiv művészekről szóló tanulmányában írja, hogy „ők már nem a népművészet nyelvén számolnak be” a paraszti világról. Az ő alkotásuk többé már „nem a közösségi norma kifejezése ... hanem azt mutatja, amire az egyén vágyik, amit az egyén lát ... Szerepének, lényegének mássága a közösség művészetének területéről az egyén művészetének régióiba helyezi, arra a vidékre, melyet ... magas művészetnek neveznek.” De bármennyire is igaz a gondolatmenet, a konklúzió mégsem olyan egyszerű. A naiv művészet vidéke ugyan azonos a „magas” művészetével, a két minőség közé azonban így sem tehető egyenlőségjel. Bereczki György állatfigurái és *Huszár*ja vagy Markovits Horváth Antal *Szent család*ja a szó szakmai-esztétikai értelmében nehezen tekinthetők szobroknak. Az előbbiek inkább játékszernek, az utóbbi vallásos búcsúkból ismert emléktárgynak tűnhet. S ez a rokonság annak ellenére nagyon lényegi tulajdonságuk, hogy minőségileg mások, és minőségükben összehasonlíthatatlanok. Tán nem egyszerűsítjük le túlságosan a problémát, ha úgy fogalmazunk, hogy a naivok (vagy őstehetségek) az általuk ismert világ, környezet szoborképzetét töltötték meg mondanivalójukkal, s e naiv keret legjobb munkáikban végül is új, igazi értelmet nyert.

Az ún. őstehetségek közül Benedek Péter művészete épült bele a legtermészetesebben és a legszervesebben hazai képzőművészeti kultúránkba. Kállai Ernő Új magyar piktúra című könyvében már 1925-ben Tihanyival, Pór Bertalannal, Rippl-Rónaival tárgyalta egyenrangúként festészetét, elemezte képeit. Benedek Péter ekkor már túl volt első önálló kiállításán, s ezekben az években ért pályája csúcsára mind a művek minőségét, mind pedig a külső sikereket tekintve. Újabb tárlatát a Nemzeti Szalonban rendezték meg 1928-ban, a külföldi közönség 1929-ben Bécsben, 1938-ban pedig Hollandiában ismerhette meg munkáit. 1934-től rendszeres szereplője volt az őstehetségek kiállításainak, amelyeken Bálint Jenő egyébként olyan művészeket is bemutatott, mint Nagy Balogh János és Nagy István.

Benedeket kortársai közt már pályája elején is festészetének különös tárgyszerűsége tette érdekessé, izgalmassá. Erre figyelt föl említett könyvében Kállai Ernő, s ez az a tulajdonság, amely művészetét máig élővé és vonzóvá teszi számunkra. Ritka kivételtől eltekintve képeinek témája az a szűk falusi környezet
712 és világ volt, ahonnan jött, s ahonnan végül nem is kívánt kiszakadni. Életképei, csendéletei és portréi is ennek a világnak a számbavételei. Gondos figyelemmel veszi valósággal „leltárba” az utca látványát — *Utca Uszódon* (1928) — egy paraszti szoba tárgyait, s az „eseményt”, hogy a dunyha alól kileső férfi tanúja lehet egy nő mosdásának (*Reggeli készülődés*, 1928). Jellegzetes példája a száraz, minden drámát és idillt nélkülöző józan naturalizmusnak ritka olajképei egyike, a *Templombelső* (1930). Az ünneplős parasztpolgárok fegyelmezetten ülő sorai megtöltik a templomot. A látvány — a „leltár” — a falakkal, ablakokkal, padokkal így teljes csak, együtt az emberi alakokkal, akik maguk is szó szerinti értelemben válnak az ábrázolás tárgyává. Ha naivnak nevezzük Benedek Péter művészetét, akkor naivitásának és egyben különös ízének titka valahol itt van. E képeket nézve újraéljük az „ábrázolni tudás” örömét, ami a festőt újra és újra a látvány részleteinek számbavételére ösztönözte.

Benedek Péter életművében kiemelkedő helye van önarcképeinek. A húszas évek elején ceruzával, akvarellel készítette — alig füzetnyi nagyságú lapra — az egyik legbeszédesebbet. A széles karimájú, kerek kalap s a felgombolt nyakú, oroszos ing sötétjéből emelkedik ki az arc világosabb foltja. Minden részletnek azonos a hangsúlya: a gondosan rajzolt fülnek, a falusi borbély kezétől egyenesre vágott barkónak, a jellegzetes, ívelt szemöldöknek, a szépen pödrött, nagy bajusznak, a húsos alsó ajaknak, az arcot megülő árnyéknak. Mégis, mintha a szilvavágású szemek közepéből sütő pillantások hangsúlyosabbak lennének. Ez a nyugodt, de annál mélyebbre fúró tekintet méri föl a látványt, amely most a tükörből a művészt nézi, vizsgálja, máskor viszont a környezet tárgyait veszi szigorú rendbe, festői leltárba.

Benedek Péter mellett és nyomában — főleg a harmincas évek elejétől — mind több őstehetség tűnt föl. A már említett szobrászokon kívül érdemes megemlékezni Áldozó Józsefről, aki paraszt volt, a kalandos életű Mokry-Mészáros Dezsőről, aki eredetileg mezőgazdasági akadémiát végzett, és a hajdúböszörményi születésű Káplár Miklósról, aki — bár eredetileg gulyásbojtár volt — munkásságával mégis inkább az alföldi festőkhöz, mintsem ide, a naivokhoz kötődik. Néprajzosok voltak a felfedezői Vankó Margitnak és Dudás Julinak, a galgamácsai „pingáló asszonyok"-nak. Az ő tevékenységük azonban még Káplárénál is vékonyabb szálakkal kötődik ide, sokkal közelebb áll a szó szerint értett népművészethez. E sokszínű társaságból tehetségükkel és egyéniségükkel tulajdonképpen csak meglehetősen kevesen emelkedtek ki. Benedek Péter mellett ezek közé elsősorban Győri Elek, Gajdos János és Süli András tartozott.

Győri Elek (1905—1957) a Szabolcs megyei Tiszaladányból — ahol apja kovácsmester volt — került fel Budapestre. Apja mesterségét folytatva gyári munkásként dolgozott, de — mint kéziratos önéletrajzából tudjuk — tudatosan készült a művészi pályára. Első sikerét ő is 1934-ben aratta, egyikeként a Bálint Jenő által fölfedezett őstehetségeknek. A negyvenes évektől azonban rendszeres festészeti tanulmányokba kezdett. Nem akarta — ahogy önéletrajzában írja — „a barlanglakó ősember" szerepét játszani. Első ismert képei 1932 körül készültek, s ez az az évtizedkezdet, mely pályájának nemcsak első, hanem legeredményesebb korszaka is. Később — valószínűleg tanulmányaival is összefüggésben — képeinek hamvas frissessége elmúlt, tehetsége megrekedt, festői világa elszürkült. Munkásságának egyik kiemelkedő darabja a *Tokaji szüret* című, 1934-ben festett képe. Benedek Péter tényközlő tárgyilagosságával szemben Győri Elek — mint itt is látható — inkább mesélni szeretett. A látvány, a sokszor hatalmas háttér számára mindig csak az esemény illő kerete marad. Tokaji kompozícióján a képfelület legnagyobb részét a szőlőhegy dombhajlatai töltik ki. Jobbra magas égbolt nyílik, s alatta, a hegyek szélén megcsillan a távolba tűnő Tisza egyik kanyarja is. A lényeg azonban az a jelenet, amely a kép alsó negyedében játszódik: az uraság megérkezése. Már az is jellemző, ahogy Győri Elek a kép teljes szélességében széthúzza az aprófigurás jelenetet, fölvillantva a megérkezés minden lényeges mozzanatát. Jobbra ott áll a kétlovas hintó, melyről csak az imént szállhatott le gazdája. Bakján még ott a parádés kocsis, s hátul a „kisasszony", aki a messze nyúló tájban gyönyörködik. Balra levetett kalappal az intéző fogadja az uraságot, aki karján feleségével, a nagy kalapos, ernyős úrinővel figyel az üdvözlő gesztusra. S közben a hegyen, az uraság mellett és körött is folyik a munka, puttonyokban hozzák-viszik a szőlőt, asszonyok, férfiak hajladoznak a tőkék között. A rajzi ügyetlenségek, a következetlenül alkalmazott rövidülések a jelenetnek valami időtlen bájt, furcsa, bujkáló feszültséget kölcsönöznek. A kompozíciónak ez a sajátos és egyáltalán nem szándékosan keresett hangulata végül — ha távolról is — megidézi a múlt század naív óriásának, a vámos Rousseau-nak vonzó varázsát.

Ugyancsak Szabolcs megyéből, Geszterédről származott *Gajdos János* (1912—1950) is, aki 1937-től lett szereplője az őstehetségek kiállításainak. Eredetileg falusi cipész volt, akit a művészet iránti vágya vitt a városba. A harmincas évek elején Győri Elekkel került jó barátságba, akivel Budapesten egy ideig együtt is laktak. A néhány évvel idősebb pályatárs az induláskor hatással volt barátjára, de Gajdos hamarosan önálló világot teremtett magának. Képein szinte kivétel nélkül hihetetlen tömegű embert, állatot, élőlényt mozgat meg. *Árvíz* (1941) című munkáján menekülők, fuldoklók, hozzátartozóikat, állatokat mentők, s köztük gondtalanul játszó gyerekek, legelésző vagy bámész jószágok nyüzsögnek. A *Vásár* (1939) témája is jó alkalom Gajdos számára a szüntelen áramló, egyedekre bomló és mégis együtt lélegző, mozgó tömeg ábrázolására. Parasztok, gyerekek, nyomorékok, árusok, bódék, sátrak, tarka,

lüktető mozgású, színvilágú kavalkádja ez. Mintha az egész világ itt gyűlt volna össze valami furcsa, ismeretlen rituális alkalomból. Egészen hasonló ehhez a *Nagy körmenet* (1944) mondanivalója is, de a rokonság kétségtelen a témájában távolabbi *Erdőirtás*sal (1944) is. Falunyi ember dolgozik, hasogat az erdő néma fái közt, rántja le kötéllel a kivágott óriásokat, hajtja a rönkhúzó lovakat. A fák meg csak állnak, s gyanútlan várnak sorukra. Nagyon reálisak ezek a képek, de van bennük valami elképesztő, valami valószínűtlen álomszerűség is. Egy ismeretlen-ismerős mágia erejét érezzük sugározni e munkákból, hasonlót ahhoz, amit Benedek Péter esetében úgy fogalmaztunk, hogy „az ábrázolni tudás öröme". Gajdos János is valami ilyesmit él át, s ez az intenzív élménye kölcsönzi képeinek a sokszor feloldhatatlanul bizarr tartalmi-hangulati töltést. Valójában az ő esetében is arról a hitről van szó, amely a barlangrajzolóké volt, akik számára nem lehetett kétséges, hogy amit lerajzoltak, amit ábrázoltak, az már visszavonhatatlanul az övéké. Ez a naiv hit írathatta Gajdos Jánossal az *Erdőirtás* kompozíciójának aljára a nosztalgikus mondatot. „Itt éltem és itt szeretnék élni." Ez a nosztalgiával kevert mágikus varázs kölcsönöz képeinek valami ahhoz hasonló ízt, amilyen számunkra a szürrealisták munkáiról ismerős, de ami — mint láttuk — nála egészen más forrásokból táplálkozik.

713 *Süli András* (1896—1969) algyői földműves, majd kosárfonó, Benedek Péter sikerét hallva, 1933-tól jelentkezett képeivel. Munkáival Bálint Jenő műkereskedésében tűnt fel, amelynek egyébként ő festette színes üvegablakait is. 1938-ban még szerepelt az őstehetségek hollandiai kiállításán, de ezután felhagyott a művészettel, s csaknem élete végéig — elfeledetten — a kosárfonás mesterségét folytatta.

A naivok közt talán Süli András volt a legnaivabb. Semmiféle rajzoktatásban nem részesült, s így képein a gyermekrajzok üde tisztasága valóban nem keveredett mással, mint a felnőtt tudatosságával. Temperával, akvarellel, néha olajjal is dolgozott, főleg kartonpapírra. Képei kezdetleges, de a maga módján következetes perspektíváját egymás mögé, egymás fölé helyezett síkok rendszeréből építette, s ezekbe a síkokba állította — sokszor a kollázstechnika érzetét keltve — az ember- és állatfigurákat, tárgyakat. Témáit szinte kivétel nélkül algyői környezetéből vette. Így készített színes, dekoratív hatású leltárt asztal körül ülő családjáról és a falusi szobáról, amiből nem felejtette ki a falon függő saját képeit sem (*A család ebédel a szobában*, 1935), a vasútállomásról, amelyen a különböző síkokban azonos hangsúllyal látjuk megfestve a sétányt a hosszú szoknyás parasztasszonyokkal, majd hátrább az autókkal ékes utat, s egy füves, virágos rét után leghátul magát az állomást a füstölgő mozdonyokkal, a magas fákkal, s fölöttük az égen repülő madarakkal (*Vasútállomás*, 1935). *Baromfiudvar* (1936) című képén a góré és a ház perspektivikus szerkesztésű kerete zárja közre a kis terecskét, elöl, középen, szemből rajzolva a gazdasszonnyal, mögötte balra a galambházzal, s köröttük az aprójószág gondosan festett, rendezett seregével. Biztosak lehetünk, hogy ezekről az „ábrák"-ról semmi sem hiányzik, ami része a látványnak. A művész figyelme mindenre kiterjedt, nem feledkezett meg semmiről, s a pontos számbavételen túl nem is tesz mást, mint hogy finom szín- és dekoratív érzékének engedelmeskedve képi rendbe állítja az egészet.

Sokakat foglalkoztatott már a kérdés: miért hagyta abba Süli András a festést? Ő maga élete végén úgy mondta, hogy azért, mert addigi munkáit sem fizették ki. Ez is igaz lehet. Valószínűbb azonban, hogy egyszerűen nem volt több mondanivalója. Számbavette az általa ismert világot, a falut, a templomot, a Tiszát, a vasutat, a családot — és más már nem volt. Számára ennyi volt a realitás, amibe itt-ott, még beleszólt egy régi emlék a világháborúból vagy egy pesti állatkerti látogatásból, de bizonyos értelemben már ezek is soknak, megemészthetetlennek bizonyultak számára.

4. NÉPIES TÖREKVÉSEK AZ IPARMŰVÉSZETBEN

Az első világháború következményei iparművészetünk egész arculatát megváltoztatták. A stílusproblémák helyett átmenetileg ugyan az iparművészetünket jól-rosszul kiszolgáló ipari bázis újjászervezése, átalakítása került előtérbe, de már 1920-ban megfogalmazódott az új magyar művészet feladata, célkitűzése is. A háborús következmények ellensúlyozásaként a nemzet történetének és egykorú művészetének bemutatására törekedtek. Ezenkívül a Magyar Iparművészetben sokat foglalkoztak az elveszett területek népművészetének megtartásával is. „A magyar iparművészetnek pedig, mely azért van itt, hogy a fáradt, szenvedő és elalélt nemzetnek megmutassa a kisemberek évszázadok óta remekbe készült kincseit és hogy jobbá, ízlésesebbé tegye az elviselhetetlen jelent, az iparművészetnek, mely sohasem volt magyarabb, mint amilyen most lesz, az élet tiszteletére kell szoktatni e nemzedéket".

Az iparművészet különböző ágaiban más-más intenzitással tört magának utat az ún. népművészeti stílus. Pedig a kor teoretikusai, írói nemegyszer kinyilvánították, hogy csak úgy tarthatjuk fenn magunkat „a bennünket övező ellenséges népek tengerében", ha „sem politikailag, sem kultúránkban nem kerülünk más népek járszalagára... Nekünk minden, a tudomány és a művészet is életkérdés, éppen ezért meg kell ismernünk és meg kell szeretnünk önmagunkat, fel kell szívnunk magunkba mindent, ami magyar, legyen az akár népünk művészetének primitív gyümölcse, legyen az tájaink rajzolata, városaink, községeink képe, amely kedves nekünk éppen azért, mert magyar... Tehát, a program adott: az ábrázolóművészetben ugyanúgy megvan a magyaros stílus kialakításának lehetősége, mint a dekoratív-, vagy másként az iparművészet különböző műfajaiban. Itt, a korszerű nemzeti stílus kialakításánál, két kiindulási pont vehető figyelembe; a nemzeti stílus iparművészeti hagyományai és a népművészet alkotásai. Az elsőről magyar viszonylatban csak az iparművészet egyes ágaiban beszélhetünk... Arról tehát, hogy a korszerű iparművészeti stílust az iparművészet minden ágában a hagyományok alapján, illetve azokból fejlesszük ki, le kell tennünk. Így tehát a népművészet alkotásainak tanulmányozásából kell kiindulnunk."

Ezzel tulajdonképpen eljutottunk ahhoz a kérdéshez, hogy mikor és melyik műfajban érvényesült a régi korok, melyikben a népművészet közvetlen hatása és melyik műfajban nem vagy csak alig jelentkeztek ezek a stíluselemek. Tény, hogy az uralkodó stílustendenciák mellett a legkülönbözőbb stílushatások alakították, színezték a magyar iparművészet folyton változó arculatát.

KERÁMIA

A világháború és az utána kialakult helyzet nemcsak a művészet ipari és anyagi bázisait zilálta szét, hanem a művészeti stílusok területén is káoszt, zűrzavart okozott. Egységes stílusirány perspektívái még nem bontakoztak ki. Ezt tükrözi főleg gyáriparon alapuló kerámiánk helyzete is, mely a világháború után évekig mélyponton volt, s csak lassan, fokozatosan fejlődött. A herendi porcelángyár 1923-ban még mindig csak 15 munkással dolgozott. 1939-ben, a százéves jubileumkor ez a szám 448-ra emelkedett. Nemcsak az új vezetésnek tulajdonítható, hogy a gyár ilyen gyorsan talpra állt, hanem a szerencsés véletlennek is. 1936-ban ugyanis a belga udvar teljes étkezőkészletet rendelt meg Herenden, majd a hollandok is követték példájukat. Asztali készleteken kívül egy sor apró vagy alig közepes nagyságú porcelánplasztika is készült Herenden. Ezeket a gyár szobrászai mintázták és festették. Olykor egyszerűen lemásoltak meglévő kisplasztikai műveket (Pásztor János, Kisfaludi Strobl Zsigmond alkotásait), ami nem mindig volt előnyös. A szobrok között a népéletből és a történelemből vett figurák szerepeltek. A történelmi alakok közül Sidló Ferenc *Szent István*ja, Ligeti Miklós *Déryné*je, B. Lőte Éva stilizált *Csodaszarvas*a és *Lovát csutakoló hun legény*e, Kisfaludi Strobl Zsigmond marcona, aranypitykés *Hadik-huszár*ja emelkedik ki. A zsáner-szobrok közül Markup Béla *Húsvéti locsolás*a, Lux Elek *Fésülködő nő*je és Vastagh György klasszikusan mintázott *Csikós*a érdemel elsősorban említést. A magyar mesevilág figurái is megelevenednek a herendi kisplasztikákon. Ezek közül különösen Lux Elek hetyke kis *Ludas Matyi*ja, Telcs Ede mulatságos *Hüvelyk Matyi*ja említendő. A kisplasztikák mellett népi

formájú kancsókat készített a gyárnak Csapnány Károly, melyekre apró alakokat festettek a pásztorművészet stílusában. Több kis szobrot mintázott Csulyok Margit és B. Lőte Éva is. A porcelán — bármennyire is hatott rá a kor uralkodó stílustörekvése, a népi motivumvilág — megőrizte tartózkodó hűvösségét, hideg eleganciáját. A népművészeti motívumok úgy hatnak itt, miként a 18. századi holicsi fajanszokon a rózsák és más virágok. Van bennük némi motívumszerűség, de többnyire olyan naturalisztikusak, mintha egyenesen a virágoskertből kerültek volna az edények felületére. A vázák formái is olyanok, mintha a régi korokból maradtak volna fenn.

A másik nagy gyárat, a pécsi Zsolnayt is alaposan megviselte az első világháború és annak számos következménye. Elvesztette legjobb nyugati piacait, a hazai vásárlók pedig elszegényedtek. Tervezői közül Apáti Abt Sándor már a háborút megelőzően kivált kötelékéből, és az Iparrajziskola tanára lett, majd Taiszler János, aki 1906-ig volt a gyár munkatársa, Chicagóba vándorolt, Faragó Árpád pedig alig két évi munka után Budapesten megalapította a Központi Agyagipari Műhelyt. A pécsi gyár egy ideig csak közönséges áruk, elsősorban postai és távirdai szigetelők előállításával foglalkozott, a díszműgyártás akadozott. Pécs szerb megszállása, valamint Zsolnay Miklós 1922-ben bekövetkezett halála is fokozta a bajokat. Ekkor a gyár a Zsolnay unokáké lett, akik családi alapon társaságot hoztak létre, melynek vezetője Mattyasovszky-Zsolnay László lett. A gyár művészi termelése az előző korszakot jellemző anyag, a pirogránit felhasználásával kezdődött meg. Az építészeti kerámiára szükség volt a budapesti Gellért-fürdő építkezéseinek folytatásához is. Ide készítette a gyár azt a majolika szökőkútat, melyet *Bezerédi Gyula* (1858—1925) gyermekcsoportja díszít. A Hullámfürdő fülkés kútja és az úszócsarnok teljes kerámia falburkolata szintén a gyár terméke. Még a háború előtti nagy munkák sorába illeszkedik be a johnstoni (USA) görögkeleti templom keresztelőkútja és kupolás főoltára, amely 1925-ben készült el. A munka helyszíni felállítása is a gyár feladata volt. 1927-ben vette kezdetét a
262 budapesti *Széchenyi-fürdő* építkezése ifj. Francsek Imre tervei szerint, továbbá a Budapest Székesfőváros Iszapfogó medencéinek építése. A gyár legnagyobb díszkerámiai munkája a *hágai Békepalota magyar vázája* volt (1928). Ezt Sikorszky-Zsolnay Miklós tervezte. A nagy, 220 cm magas díszváza kis időre föléelevenítette a gyár külföldi hírnevét.

Míg a porcelánon már az 1920-as évek elején megjelent a népies díszítés, a pécsi Zsolnay-gyár kőedényein ennek a díszítésnek és formaalkotásnak ekkor még nem volt nyoma. A két Zsolnay lány, elsősorban Júlia jóvoltából a japán lakkfestő stílus hódított. Ebben a tervezők eltökéltségén kívül annak is szerepe volt, hogy Wartha Vince „találmánya", az átlátszó-mázas eozin e művészi szándék kivitelezésére igen alkalmasnak bizonyult. Ehhez a technikához a műszaki alkalmazottak is ragaszkodtak, mert e termékek nem igényeltek magas hőfokú égetést és különleges anyagösszetételt, mégis reprezentatív megjelenésűek voltak. Másrészt a Zsolnay-gyár — bár készítményeinek anyaga ugyanúgy kőedény volt, mint az ekkor még működő városlődi, bélapátfalvi és hollóházi gyárak készítményeié —, különállóságát deklarálva, a többi, ekkor még működő kőedénygyártól mindig eltérő készítmények előállítására törekedett. A három kőedénygyárban az 1920-as években is ugyanolyan áru készült, mint a múlt század hatvanas éveitől egyfolytában. Az edények legfeljebb készítésük technológiájában különböztek egymástól. Egyszer máz felett, máskor máz alatt díszítették őket, élénk piros, zöld, kék, sárga, lila és fekete színekkel. A motívumok karaktere is alig változott. A hagyományos mészpátos kőedény egyszerű, és alig igényel importanyagokat. A Zsolnay-gyár készítményeire ezt már nem mondhatjuk el. Az ún. porcelánfajansz — bár az edény maga, anyagát tekintve „csak" fajansz, illetve kőedény, mely a fajansznak egy fajtája — több importanyagból áll, és a közönséges kőedénynél magasabb hőfokon ég tömörödésig. Erre azért van szükség, hogy elbírja a rá kerülő porcelánmázt. A Zsolnay-gyár a világháború utáni évek nehézségei miatt nem vállalkozhatott ilyen nívós, sok importanyagot igénylő kerámiaedények készítésére. Ezért vették elő a századfordulón divatos lüsztertechnikát, és a stílust ennek megfelelően alakították ki. A lüszter — legalábbis ennek átlátszó mázas változata — viszonylag nem magas hőfokot kíván, ezért mészpáttal dúsított anyagokon is alkalmazható. Amikor tehát a hagyományos kőedényeken változatlanul a magyar stílusú motívumok divatoztak, a Zsolnayak a japán lakktechnikát imitáló stílust honosították meg. Az edényeken egzotikus távol-keleti madarak — papagájok, paradicsommadarak, cinkék —, továbbá lomb- és virágfüzérek láthatók. A háttér minden esetben barna vagy feketés. A japán művészetnek e kései visszacsengésében

talán az egzotikus stílusok általános hatása is közrejátszott. Amíg azonban azokat főként az absztrakt motívumok jellemzik, a Zsolnayak japán imitációin a virágok, levelek, füzérek és madarak naturalisztikus megjelenésüek. Eredeti színességüket a lüszterbevonat csökkentette ugyan, de a lakkszerűség éppen így érvényesül rajtuk a legpregnánsabban.

A Zsolnay-gyár súlyos anyagellátási gondokkal küszködött, ezért mindennel megpróbálkozott, ami a nehézségeken átsegíthette. 1926-ban őrleményanyagokkal kísérletezett. A herendi gyár 1923. évi sikeres nyitása a porcelánplasztikával a Zsolnay-gyárra sem maradt hatástalan. Az Iparművészeti Társulat 1927. évi karácsonyi kiállításán már porcelánplasztikákat állítottak ki. Ezek annyira hasonlítanak a herendi gyár termékeihez, hogy csak a porcelán minősége alapján lehet megkülönböztetni egyiket a másiktól. A Zsolnay-plasztikák anyagát alkotó porcelán nem olyan finom, kékesfehér, mint a herendi szobrok anyagáé. A két gyár tervezői azonosak. 1928-ban, az első széria termékei között találkozhatunk Lux Elek kisméretű, *Macskát tartó fiucská*jával és Markup Béla *Pihenő lo*vával. A vázák mintaelemein már jelen van a népies tendencia (rózsák, lepkék, madarak stb.), de még sok bennük az idegenség, a népitől eltérő mozzanat.

A herendi porcelán- és a Zsolnay majolikagyáron kívül — mint említettük — még három középnagyságú kőedényüzem működött az országban: a hollóházi, a bélapátfalvi és a városlődi. Nagyságra alig különböznek egymástól. Közülük a hollóházi a legrégibb. Elődjét, az üveghutát 1777-ben alapították, de 1831-es alapításával mint kőedénygyár is a legrégibb gyárak egyike. Bélapátfalva is viszonylag korai alapítású: 1836-ban már állt az üzem, de személyi okok miatt csak az 1840-es évek elején kezdhette meg működését; amikor a miskolci Buttykay-féle gyár a csőd miatt leállt, ide menekültek állás nélküli munkatársai, akiknek egy része — így pl. a Hüttnerek — még Telkibányán ismerkedett meg a kőedény- és porcelángyártással. Városlőd későbbi alapítású. 1846-ban itt még porcelánt készítettek Zichy Domokos buzgóságából, de a nyersanyagproblémák miatt néhány év alatt az üzem kőedénygyárrá alakult át. 1886-tól itt alakították ki a kőedények ismert, magyaros típusát. A gyár egyik korabeli tulajdonoságnak neve Láng volt, ezért e törekvést Láng-féle magyaros stílusnak nevezték. Ezek a termékek azonban nemcsak egy meghatározott stílust jelentettek, hanem technológiát is. A naturalista virág- és levéldíszeken kívül fő jellemzője az élénk szín. Ez lehet piros, sárga, zöld, kék, barna, lila, fekete. Többnyire máz feletti festésűek, de néhány helyen hosszabb-rövidebb ideig az élénk máz alatti színezéssel is megpróbálkoztak, változó szerencsével. A máz alatti festés nehéz, ugyanis a porózus, egyszer kiégetett felület a rá kerülő festéket gyorsan beszívja, így a festőnek akarva-akaratlanul lendületesen kell dolgoznia,vigyázva arra, hogy javításra — ami itt nagyon körülményes — lehetőleg ne kerüljön sor. A színek így sohasem olyan élénkek, mint amikor a festés a máz felületére kerül. Míg azonban máz alatti festés esetében a minta nem, vagy csak alig kopik le az edényről, a máz felett alkalmazott minta ritkán időálló.

A hollóházi gyár mindkét eljárást alkalmazta, ugyanígy Városlőd, sőt 1928. évi megszűnéséig Apátfalva is. A húszas, harmincas években Városlőd Hollóházánál mértéktartóbb volt, árui viszont változatosabbak, mint a hollóházi gyáré.

E gyárakon kívül kisebb üzemek, egyes műhelyek is foglalkoztak kerámiával. Ide tartozik az 1918-ban létesült Miskolci Gőztéglagyár Kőedény- és Kályhagyára. A gyár — melyet Thury József alapított — 1929-ig, tehát kb. tíz esztendeig működött. Első termékeit jobban ismerjük, mint a későbbieket. Ezek szinte kivétel nélkül a fazekasedényekhez hasonlítanak. Közülük ugyan kézikorongon előállítottak is találhatók, nagy részüket azonban a nagyüzemi eljárásmódnak megfelelően öntéssel, ritkábban préseléssel készítették. Díszítéseiket kézzel festett magyaros motívumok és stilizált virágminták alkották. E minták a mezőkövesdi, kalotaszegi és erdélyi népművészet díszítőelemein alapulnak.

Az új Miskolci Kőedény- és Kályhagyár termékei nemcsak helyben keltettek érdeklődést, hanem az ország más részeiben is. A gyárat támogató szakemberek között találjuk a Pruzsinszkyakat Bélapátfalváról, Ullrich Károlyt Sárospatakról, Fischer Emilt Budapestről. De támogatta a miskolci kerámiaműhelyt a budapesti Képzőművészeti Főiskola is, melynek egyik tanára, Muhits Sándor a nyári művésztelep hallgatóival még mint tervező is közreműködött a gyár egyes darabjainak, illetve készleteinek kialakításában.

A gyár több kiállításon vett részt, így az 1922. évi budapesti Árumintavásáron is, főleg dísztárgyaival. A mintegy kétszáz kiállított tárgy Radványi István pesti régiségkereskedő személyében hamar vevőre talált. Működése azonban egyre vontatottabb lett. Az építkezések megindulásával a részvénytársaság a tégla- és a fedőcserépgyártásra összpontosított, az edénygyártást pedig csökkentette. Valószínűleg a munkások elöregedése, az utánpótlás hiánya is komoly nehézséget okozott. A Gőztéglagyárnak ez a vállalkozása felcsillantotta a régi miskolci kerámiahagyományok újjáélesztésének gondolatát, de miként korábban Koós Soma kerámiagyártó vállakozása, úgy tíz év múlva ez is kudarcba fúlt.

Magánműhely volt Jakó Gézáé Budafokon a tízes-húszas években. Jakó az Iparrajziskolában az agyagművesség tanára volt, majd Észtországba hívták meg kerámiatanárnak. A nemzetközi érdeklődő közönségnek német nyelven írta meg Keramische Materialkunde című kézikönyvét (1928). Szekszárdon tartott műhelyt Ács Lipót rajztanár és ötvös, készítményeit magyaros motívumokkal díszítette. Később Fischer Emil majolikagyárának volt a tervezője. Gyorsan népszerű lett a hódmezővásárhelyi Művészek Majolika- és Agyagipartelepe. Az Endre Béla festő, Kallós Ede és Pásztor János szobrászok, valamint Smurák József építész vezetése alatt álló agyagipari műhely az Iparművészeti Társulat tárlatán, majd 1922-ben a Műcsarnokban mutatkozott be először. Népies készítményei 1922-ben még országos feltűnést keltettek, két évvel később már jogos kritika tárgyai: „Nem annyira a lakkszerű máz, meg a színek ellen van kifogásunk — olvashatjuk a Magyar Iparművészet 1924-es évfolyamában —, mint inkább a díszítés szertelensége miatt. Túlságosan tele borítják az edények felületét aprólékos díszekkel s csak ritkán látjuk az edény részeinek ... a díszítmény elrendezésében való hangsúlyozását. Pedig éppen erre ad jellegzetesen jó példát a magyar népies agyagművesség." Tehát a hódmezővásárhelyi agyagipari műhely munkáit 1924-ben már amiatt marasztalja el a kritika, hogy nem igazodik eléggé a magyar népies kerámia törvényeihez.

Kerámiaműhelyeinkben komoly technológiai tudáson alapuló munka folyt; a termékek leginkább a díszítőelemekben különböztek egymástól. A tálak, tányérok alakításánál a díszítmény rendszerint nem csupán a peremre került, hanem ellepte az egész felületet. A díszítmény motívumai között sűrűn szerepelt a népies vagy legalább vele rokon jellegű, de sohasem kalligrafikusan finomkodó ornamentum. Ezekhez a vonásokhoz harmonikusan illeszkedett a szín. Ez rendszerint tömör és határozott volt, a légies finomságú „porcelánszínekkel" alig éltek keramikusaink. Az ilyen felfogásban készült edények között találunk olyan darabokat, amelyeket csak ritkán láttak el népi díszítőmotívumokkal (Pataky Andor, Endrő Margit); Zilzer Hajnalkánál (1893—1957) például a népi motívumok többnyire késő szecessziós, esetleg historizáló formán ülnek vagy ilyen motívumokkal keverednek. A historizmusból főleg a romantikát és a gótizálást szerette. Kifogástalan mázú figurális szobrai és kompozíciói többnyire ezeket a stílushatásokat mutatják. Munkáival 1924—1925-ben szerepelt először a Nemzeti Szalonban. Mind formái, mind ornamentikája egészen eredetiek. Korai és későbbi művein egyaránt kerülte a szertelenségeket. Választékos ízléssel határozta meg vázáinak, urnáinak, apróbb edényeinek arányait, díszítését és színezését. Bár a népies stílus őt is hatalmába ejtette, a késő szecessziós formáktól és a stílusarchaizálástól később sem tudott megszabadulni.

Kerámikusaink egy része külföldön tanult. Párizsban Mihály Rezső, Kovács Gina, Őrsi Sándor, Zádori Oszkár, Hamvas Magda, Olaszországban Schäffner Rózsa. Kívülük egész sor művész szerepelt nemcsak a társulat, hanem a Nemzeti Szalon kiállításain is. Így Krammerné Radnai Margit, Kende Judit, Bródyné Maróti Dóra, Márkus Lili, Bruzer Melánia; sok majolikát készített Fábián Gyula, Vértes Rezső, Fáy Lóránt. Mások inkább porceléntárgyak festésével foglalkoztak, így Borszéky Frigyes, Gara Arnold, Sarkadi Boriska, Fehérvári Erzsébet. Akiket eddig említettünk — s névsoruk nem teljes —, a múlthoz képest népes gárda. Érdemük, hogy új típusokkal, a felfogás és alakítás új módjaival gazdagították a magyar kerámiakultúrát. Ahogy a többi művészet, úgy ez sem idegenből átvett s itt továbbfejlesztett stílust mutat, hanem általában a népi művészet talajába eresztette gyökereit; ez érződik is a legtöbb készítményen.

A kerámia három legjelentősebb képviselője korszakunkban Gádor István, Gorka Géza és Kovács Margit volt.

GÁDOR ISTVÁN

A modern magyar kerámia Európa-szerte ismert művésze Gádor István (1891—1984). Hatása és jelentősége Gorka Gézán és Kovács Margiton is túlnő. Művészete jellemzően veti fel a két világháború közti iparművészet legfontosabb és legérdekesebb problémáit. Emellett tanítványain keresztül is hozzájárul a kerámiaművészet sokoldalú fejlődéséhez.

A Pest megyei Kókán született. Eredetileg a szobrászat érdekelte. Telcs Ede tanítványaként indult, majd Maróti Géza mellé került az Iparművészeti Iskolán. Kezdetben a reneszánsz szobrászat problémái foglalkoztatták, majd bécsi tanulmányútja alkalmával, a Wiener Werkstätte kiállításán ismerkedett meg a modern kerámia művészi lehetőségeivel. Első fiatalkori alkotásait még a szecesszió hatotta át. A 114, 115
Tanácsköztársaság bukása után ismét Bécsbe ment, ahol — a Wiener Werkstättében dolgozva — új, és látszólag ellentétes stílusáramlatok kerítették hatalmukba.

A Wiener Werkstätte, mely az 1900-as évek elején még a szecesszió fellegvára volt, a húszas években már bizonyos fokig eltávolodott ennek hagyományaitól, s a primitív expresszionizmusnak nevezett stílusirányzat képviselőjévé vált. A két stílus sajátosságai, eredményei nem törésszerűen, nem egymás ellentéteként, hanem fokról fokra mentek át egymásba.

A Wiener Werkstätte kerámia osztályán Gádorral együtt több, azóta európai hírű kerámikus dolgozott: Wally Wieseltier, Susy Singer és Hertha Bucher (Kovács Margit későbbi tanára). A Wiener Werkstätte hatása körülbelül a harmincas évekig érezhető Gádor művészetén. A primitívektől azonban XXX
egyre inkább a magyar nép művészetéhez közeledett. Kétségtelen, hogy expresszionista időszaka után, sőt már alatta is megmutatkozott művészetében a népművészet hagyományai felé való tudatos orientálódás. Annyi bizonyos, hogy korai, primitív expresszionista, őskori reminiszcenciákat megőrző korongolt figurái előzményei voltak későbbi, népi ízű korongolt szobrainak. A primitív művészetből a 814
karakterisztikus túlzást, az egyszerű, keresetlen kifejezést tanulta el és fejlesztette mesteri fokra művészetében. Az 1930-as évek után már tudatosan a népművészet hagyományait követi, s mindazokat a tanulságokat hasznosítja, melyek művészetét a szecesszión és az expresszionizmuson át idáig vezették; mesterien érvényesül művészetében mindaz az eredmény, amit előbbi periódusának formaalkotó törekvéseiből leszűrt. Ugyanakkor nyomon követhető a kerámia legsajátosabb problémáinak megoldására irányuló szüntelen törekvés is. Gádor művészete a vörös alapon alkalmazott fehér máztól, a rajzos-kontúros ábrázolástól a kontúrok plasztikus megvonásán át egészen a dombormüig terjed. Ez a 764
széles skála is mutatja, hogy nem elégszik meg egyfajta megoldással; a már egyszer elért eredményt további fejlődése kiindulópontjának tekinti csupán, mely a későbbiek során magasabb fokon újra jelentkezik.

A népművészetből merítő stiláris törekvéseivel Gádor nem állt egyedül kora képző- és iparművészetében. Nála azonban ez a törekvés mélyebbről fakadt. Ennek tulajdonítható, hogy a sok más — sokszor a népivel ellentétes — hatás ellenére is messzebb jutott a népművészet megértésében, mint legtöbb kortársa. Stiláris törekvéseiben sosem utánozta, sohasem alkalmazta direkt módon a népi formákat, hanem a művész finom érzékével újjáteremtette a népi motívumokat, formákat és technikai eljárásokat.

Az 1930-as években érdeklődése ismét a szobrászat felé fordult. Művészi látásmódjában a Szocialista 394, 395
Művészcsoporttal való együttműködés döntő változást hozott. Feladta korábbi, absztrakcióra törő formaadását, és helyette a látott valóságot objektíven visszatükröző szemlélethez igazodott. Ugyanakkor megőrizte lényegre törő kompozíciós készségét. Művészi kifejezőereje e stílusváltozás ellenére is tovább nőtt. Ebben az időben készült vázáin még a figurális elem az erősebb. Lassanként azonban a népi ornamentikából vett madarak és növények mellett a kerámiával egyidős, őskori geometrikus ornamentika jelenik meg, mintha a korai korszak „primitív" stílustörekvéseit ismételné meg díszítőelemekre redukált fokon. Kréta, Mükéne, a görög szigetek és Mezopotámia vázáinak hangulata tárul elénk. A forma és a díszítőelem egymást kiegészítve, teljes harmóniában él együtt alkotásain. Ekkor döbben rá a mázban rejlő páratlan kifejezési lehetőségekre. Mintha teljesen csak egyetlen dolog érdekelné: az anyag és a máz simán, fényesen, tompán folyatva, repesztve, rücskölve, a legkülönbözőbb változatokban, hogy bizonyítsa az anyag és a technika összefüggéseit, melyek már-már feledésbe merültek, de magasabb szinten való felismerésük újabb eredményeket hozott a kerámia fejlődésében.

Az 1930-as évek végén állandó forrásához, a népművészethez fordult ismét erőteljesebben. Ennek a korszaknak az alkotásai a plasztikus geometrikus díszű vázák, tálak. A díszítéseket íróka segítségével engóbbal alakította ki a világos vagy sötét tónusú felületen. Kezdetben — korai látásának reminiszcenciájaként — stilizáltabban, kötöttebben, elvontabban, majd a felszabadulás után eleinte lazábban, azután egyre inkább a naturális ábrázolás felé igazodva alakította formanyelvét.

GORKA GÉZA

Kerámikusaink egy része szobrászként kezdte pályafutását, s csak később tért át kerámia készítésére; másik részük — így elsősorban Gorka Géza (1894—1971) — a fazekasság hagyományaiból és technikai, technológiai adottságaiból indult ki. Edényeit, plasztikáit a fazekasok ősi eszközével, egyszerű forgáselemekből alakította ki. Ennek is tulajdonítható, hogy művészete különbözik Gádorétól és Kovácsétól. Eredetileg ugyan festőnek készült, de a festészet dimenzionális kötöttsége az anyag felé fordította érdeklődését. Szülőfalujából, a Nyitra megyei Nagytapolcsányból Mezőtúrra került, ahol az Alföld egyik legősibb fazekasközpontjában ismerte és tanulta meg a kerámikusságot. Az 1920-as évek elején Németországban folytatott stúdiumokat Paul Mann és Max Leuger műhelyében. A két német kerámikus nem gyakorolt rá különösebb hatást. Hazatérése után ismét Mezőtúrra került, ahol Badár Balázs fazekasnál dolgozott.

Badár Balázs a magyar kerámiatörténet érdekes és ellentmondásos figurája, aki páratlan tehetségét a városi igények népieskedő kerámiáinak szériaszerű előállítására fecsérelte. Ugyanakkor nem tagadható, hogy minden olyan kerámiai műfajt ismert, és előállításával rövidebb-hosszabb ideig megpróbálkozott, melyet a magyar fazekaskultúra évszázadok alatt kialakított. Badár működése idejében, a századfordulón és az 1900-as évek első évtizedeiben még több olyan kőedénygyárunk működött — köztük a telkibányai, a hollóházai, a városlődi és az apátfalvai —, melyekben a hagyományos „magyar stílusú" edények előállításával foglalkoztak. Ezeket az edényeket az élénk színek, az ún. „magyaros minták" jellemezték. Gorka Gézát ugyan egy világ választotta el ettől a stílustól, melyet Badár Balázs a fazekastechnikában újrafogalmazott, egy-két korai munkája azonban mutatja, hogy Badár hatása alól csak lassan sikerült kivonnia magát.

Az 1920-as évek második felében megnőtt az európai érdeklődés a habán kerámiaművészet iránt. Ez többek között annak is tulajdonítható, hogy 1927-ben — Gorka kibontakozásának éveiben — jelent meg Falke könyve a berlini, és Layer könyve a budapesti Iparművészeti Múzeum habán kerámiáiról. Valószínűleg e munkáknak is szerepük volt abban, hogy nemcsak a népi fazekasság hagyományai hatottak a fiatal keramikusra, hanem a mindmáig csodált habán fazekasság emlékei is.

Mint ismeretes, a habánok vagy újkeresztények honosították meg Közép-Európában a 16. század végén az ónmázas kerámiát. Edényeiken a fehér fedőmázon kívül négyféle színt alkalmaztak, mangánlilát, a kobaltkéket, a rézzöldet és az antimonsárgát. E színek ritmikus aránya és egyszerű, de technikailag kiváló edényformáik mindmáig jellemzővé teszik alkotásaikat. A felvidéken szinte a mai napig kimutathatók a habán kerámia tradíciói. Nem véletlen, hogy Gorka Gézát megragadták a csodálatos szépségű edények, művészi fantáziáját évtizedeken át foglalkoztatták. Nemcsak az edények formai változata érdekelte, hanem a színek és motívumok súlya, elhelyezése és ritmusa is. Felismerte, hogy a habánok mint mesterek, kézművesek utolérhetetlenek voltak, de mint művészek is újat, eredetit alkottak.

Nálunk Magyarországon Wartha Vince már az 1900-as évek elején megpróbálkozott a habán technológia felélesztésével. Első lépésként Gorkának is a technológiai problémákkal kellett megbirkóznia.
382, 384 A pályakezdés elején készült edényeken, tálakon, kupákon, korsókon, bokályokon, gömb és hasáb alakú edényeken a habán edények formai variációival és a megfelelő színek előállításával, a díszítés, a motívumok elemeivel is kísérletezett.

Gorkát főleg a habánok ún. „majolikatechnikája" ragadta meg, mely az alkalmazott ónmáz sajátosságaiból adódik. Míg a fazekasok a bőrkeményre száradt vagy az egyszer már kiégetett edényt színezik engóbbal ecset vagy íróka segítségével, s utána átlátszó ólomoxidos vagy fazekasmázzal fedik a

tárgyat, sőt az sem ritka, hogy csak színezett ólommázzal borítják a sima vagy plasztikus díszű edényt, addig a majolikatechnika esetében a már egyszer égetett edényeket fedőmázzal borítják. Erre kerül azután az ismert négyféle oxidszín. Az ónoxid tartalmú fedőmázon másként érvényesülnek a színek, mint az ólommázas edényeken. Ekkor még szinte egy technikára redukálták a habánok eljárását, és nem foglalkoztak — így Gorkát sem érdekelte — a kék és a lila habán kerámiák készítésmódjával, pedig ez — főleg a kék habán kerámiáké — közel áll ahhoz a technikához, melyet Badár művelt, és amellyel kezdetben Gorka is megpróbálkozott. Sajnálhatjuk, hogy Gorkát a habán technikák közül csak a „majolika"-eljárás érdekelte, mert a különböző habán eljárások fokozták volna technikai virtuozitását. A habán edények utánzása és a technika átköltése persze nemcsak technikai, technológiai stúdiumot jelentett Gorkának, hanem színskáláját, palettáját is gazdagította vele.

1923—1924-ben — indulása és nógrádverőcei letelepedése első éveiben — a népi és a habán kerámia ösztönzéseiből indult ki. Hol az egyik, hol a másik hatás jelentkezett nála erőteljesebben. A ólommázas technikánál — mint már említettük— a máz áttetszősége miatt erősen érvényesül a díszítés. A színek túlzott, erőteljes voltát, a díszítés hangsúlyosságát próbálta Gorka ellensúlyozni a majolikatechnika, majd a repedéses máz alkalmazásával. A húszas évek végén készített habán stílusú edényein már megfigyelhetjük ezt a technikát, melyet későbbi tevékenysége során mesteri fokra emelt. Ennek az eljárásnak tulajdonítható, hogy a forma és szín mindig összhangban van kerámiáin.

A népi fazekasságnál csakúgy, mint a habánnál, mindig elsődleges a funkció. A díszítés, a felületi megmunkálás sohasem független a tárgy, az edény rendeltetésétől. Érthető, ha a népi és a habán fazekasság hagyományaiból kiinduló Gorkánál is különös jelentősége van a tárgyak funkcionális rendeltetésének. A figurális kerámia, valamint a dísz- és használati tárgyak az ő művészetében nem alkotnak egymástól elkülönülő csoportokat. Szinte pályája kezdetétől foglalkoztatta a plasztika is. Elég, ha 1928-ban kiállított *Guggoló fiú*jára vagy állatfiguráira (kakas, kos, tyúk, szamár) gondolunk. Figurális XXXI
tárgyainak száma és jelentősége nem kisebb, mint használati edényeié. A figurális és használati tárgyai közötti határ megvonása szinte mesterséges lenne, mert plasztikáinál is törekedett a használati funkció érvényesítésére, amely bizonyos absztrahálást követelt a művésztől (*Zöld szamár* című munkája). Emiatt éppen a szobrászok támadták. A kettős funkció — mely 1928-tól állandóan foglalkoztatta — kitűnően érvényesül Gorka kerti plasztikáiban is.

A kerámia mind szélesebb felhasználása mellett Gorka sokat foglalkozott a kerámia technikai, technológiai problémáinak megoldásával, tökéletesítésével, mely szerinte az anyaggal való művészi bánni tudás képességét is feltételezi. A művészi kifejezés érdekében újabb és újabb technikai lehetőségeket próbált ki. 1935-ben jelent meg az ún. sgrafitto-technika Gorka művészetében.

Munkásságára a hazai szakmai és társadalmi közvélemény is felfigyelt. Miután elnyerte az Iparművészek Országos Egyesületének iparművészeti aranyérmét, pályafutása egyre felfelé ívelt. 1936-tól 1942-ig minden évben egy-egy újabb kitüntetés jelzi művészi teljesítménye elismerését. Amszterdamban, Alexandriában, Barcelonában, Berlinben, Bécsben, Brüsszelben, Londonban, Milánóban, Monzában, Philadelphiában, New Yorkban, Rómában stb. állították ki munkáit. A külföldi kitüntetések mellett itthon 1942-ben állami aranyéremmel jutalmazták.

Ugrasztott mázas habán jellegű kerámiáival az 1939-es New York-i világkiállításon jelentkezett először. 1941-ben ezeken kívül sgrafittós díszű delfti és habán jellegű edényeket, 1943-ban pedig losonci műhelyében népies motívumú tálakat, vázákat és különböző más edényeket készített. A losonci 1078, 1079
műhelyben egy-egy tárgyból sorozatok készültek, melyeken a művész környékbeli népművészeti formaelemeket használt fel.

Gorkát élete során többször foglalkoztatták a szériagyártás kérdései, nemcsak 1942—1944-ben, hanem a felszabadulás után is. Mattyasovszky-Zsolnay Lászlóval együtt azon dolgozott, hogyan lehet — és egyáltalán lehet-e — a majolikatechnikát a kőedénygyártásra átvinni, más szóval a kerámia égetését fel lehet-e emelni a szokványos hőfok helyett 1200°C-ra anélkül, hogy annak színezési és mintázási lehetőségei csökkennének. Ehhez az eljáráshoz nemcsak új alapanyagok szükségesek, valamint az eddigi anyagösszetételek megváltoztatása, hanem új mázak is, melyek a magas hőfokon nem illannak el. Munkájukkal csak a Zsolnay-gyár 1948-as államosításakor hagytak fel. Ettől kezdve Gorka ismét nógrádverőcei műhelyében dolgozott magas színvonalú, egyénileg előállított kerámiáin.

Kezdettől fogva kísérletezett magas hőfokon égetett, a legváltozatosabb használati rendeltetésnek megfelelő és nagyüzemileg is készíthető, színvonalas edények előállításával. Porcelánkísérletei során újfajta díszítést hozott létre. Nemcsak a máz alatti kobalt különböző eljárásai érdekelték, hanem a masszával együtt égetett színek és díszítési módok technikái, művészi lehetőségei is. Herendi kísérletei közül néhány érdekes példány található az Iparművészeti Múzeumban és a művész hagyatékában.

KOVÁCS MARGIT

Kovács Margit (1902—1977) Győrben született; itt töltötte gyermekéveit, serdülőkorát. 1924-ben kezdte meg művészeti tanulmányait Jaschik Álmos magániskolájában, ahol grafikát tanult. Közben, az Iparművészeti Iskola műhelyét is látogatva, megismerkedett a keramikus mesterséggel. E kevés ösztönzés elég volt ahhoz, hogy rátaláljon saját műfajára, amely annyi örömöt, s ahogy ő szokta mondani, hazaérkezést jelentett számára.

Tanulmányait a bécsi iparművészeti iskolában szándékozott folytatni. A felvételről elkésett, így került 1926 őszén Hertha Bucher bécsi keramikus magániskolájába. Az itt töltött két esztendő pályája szempontjából döntő fontosságú. Bucher az osztrák iparművészet romantikus irányához tartozott. A díszítés szükségességét vallotta a rideg célszerűség jegyében működőkkel szemben. A gipszmunka legteljesebb mellőzésével a korong használatára buzdította tanítványait.

Tanulmányait 1928—1929-ben Münchenben, a Staatschule für Angewandte Kunstban folytatta. Karl Killernél szobrászatot, Adalbert Niemeyernél kerámiát tanult. A müncheni év túlnyomórészt mintázással telt el Killer vezetése alatt, akinek hatására több vallásos tárgyú kompozíciót készített.

Bécsi munkáit 1928-ban a Nemzeti Szalonban, a müncheni eket 1929-ben a Tamás Galériában mutatta be. Tulajdonképpen Münchenből való hazatérése évében, 1929-ben kapcsolódott be a hazai művészeti életbe. Még ebben az évben családjával Győrből Budapestre költözött, ahol kisebb-nagyobb megszakításokkal élete végéig működött.

Az 1930-as évek első felét a keresés idejének tekinthetjük, amikor hosszabb tanulmányutakat téve gyarapította szakmai és művészi tudását. Minden jelentős kiállításon részt vett, s ekkor aratta első megérdemelt sikereit. Az Iparművészeti Társulat Nemzeti Szalonban rendezett 1930-as nyári kiállításán jelentkezett először nagyobb anyaggal. A kritika elismeréssel adózott kitűnő képességeinek, és mint a legtehetségesebb fiatal magyar kerámikust könyvelte el. Ugyanebben az évben díjat nyert a monzai IV. modern iparművészeti kiállításon.

1932 őszén Koppenhágába utazott, ahol a királyi porcelángyárban az ifjabb Gauguin mellett szeretett volna dolgozni. Helyette egy akkor induló kerámiaműhellyel kellett beérnie. Négy hónap múlva Párizsba költözött, ahol eredményes másfél esztendőt töltött 1933—1934-ben. Néhány hónapig a sèvres-i gyár munkatársa volt. Párizzsal zárultak hosszabb külföldi tanulmányútjai.

Addigi eredményeiről 1935-ben a Tamás Galériában rendezett első gyűjteményes kiállításán adott számot. E pár esztendő alkotásait a sokféle technikai próbálkozás jellemezte. Többnyire vallásos és zsáner témákat dolgozott fel, amelyek itthon kibővültek az igen kedvelt és szorgalmazott vallásos-történeti témákkal, elsősorban az Árpád-ház szent királyainak legendáival. Alkotásai, valószínűleg a francia gótikával való megismerkedése hatására, kifejezetten dekoratív irányba fejlődtek. Általában minden dekoratív szándékú művészet nagy hatással volt rá, így már pályája kezdetén bensőséges viszonyban volt Bizánc és a középkor művészetével, de a népművészettel is.

Korai munkáinak jelentős és jellemző csoportját alkotják fényes, összefüggő felületű, színes mázas, mintázott kerámiái, amelyek zömmel 1928—1934 között keletkeztek. Nem véletlenül fordult az ilyenfajta figurális ábrázolás lehetőségei felé. Bécsi és müncheni tanulóévei elsősorban erre inspirálták. Kerámián a kortársak valami hasonlót értettek. Munkái a szerény kezdetektől a sèvres-i gyár műtermében készült kecses alkotásokig egész sorát nyújtják e technika különféle változatainak. Tulajdonképpen a fényes mázzal bevont formák, a fény—árny-ellentétek kifejezőerejét állította mondanivalója szolgálatába. Formái zártak, sommásan mintázottak, színei még borongósak. Kerámiái e csoportjának fontos emléke első hivatalos munkája, az *Őstermelések*et ábrázoló relief Budapest bécsi

idegenforgalmi hivatala számára. A megbízást 1931-ben kapta Gorka Géza és Ráhmer Mária társaságában. Gorka díszvázákkal, Ráhmer két figurális kompozícióval — *Régi Buda* és *Új Pest* — vettek részt a munkában.

A reliefet négy részre osztott kerek fülkében helyezte el. Anyaga égetett agyag, színes mázakkal. A négy őstermelést a kereten elhelyezett feliratok jelölik — AGRICULTURA. PECUARIA. PISCATUS. VENATUS —, valamint a főváros címere, az osztólécen pedig BUDAPEST KM 1931 kapott helyet. Az anyagában rejlő bájt és dekoratív lehetőséget már ekkor felismerte, s a későbbiekben tulajdonképpen egész művészetét erre építette. Rendkívüli kompozíciós készsége, elbeszélő hajlama, amely gyakran feliratok formájában is megerősítést nyert, már ebben a munkájában is megnyilatkozott.

Alkotásainak e csoportjába tartozik még jó néhány 1936-ig készült fülkerelief, mint pl. a *Szent Frigyes* (1931), a *Halászó fiú* (1932), a *Kecskés kislány* (1933), *Álló leány* (1933—1934), *Tükörbe néző leány* (1933—1934), a *Ringlispilező kisleány* (1933—1934).

Munkáinak másik fontos csoportját alkotják terrakotta kisplasztikái és reliefjei. Az egyik legkorábbi relief az 1929-es évszámot viselő *Korongoló* fiú. Az 1932-es *Kain és Ábel* s a *Szent Erzsébet*-oltár 1934-ben készült fülkereliefjei jól érzékeltetik a néhány év alatt bekövetkezett változásokat az iskolás, fegyelmezett kompozíciótól és mintázástól az oldottabb, szenvedélyes, ugyanakkor dekoratív megformálás felé. Legszebb máz nélküli kisplasztikája a samottos agyagból Párizsban készített *Zsemlye leány*.

Az 1930-as évek plasztikus szemléletű alkotásai mellett a mesterség legegyszerűbb eljárásaiból kialakította későbbi dekoratív művészetének eszköztárát. A bőrkemény agyagba való bevésés, a pasztellszínű földfestékek használata, a mély tüzű tartalmas fedőmázak, a finoman csillámló áttetsző ólommázak szellemes és egyéni alkalmazása, a korongolás, mintázás, agyagkivágatok, áttört agyagmunkák az epikus hajlamú művészt egészen rendkívüli lehetőségekkel kecsegtették. Műkőbe rakott mozaik *Utolsó vacsorá*ja (1934), áttört agyagkivágatú *Szent György*e (1935), szintén áttört technikával készült, plasztikus, türkizzöld *Angyali üdvözlet*e (1935), az egyelőre még kisméretű, szerény korongolt figurák jelezték a keramikus esetében szokatlan, mondhatni rendhagyó művészi pálya kezdetét.

1936 után művészete teljes gazdagságában kibontakozhatott. Ezt elsősorban jelentős egyházi és világi megbízások tették lehetővé. A gazdasági fellendülés, a nagy ütemben folyó építkezések sok munkaalkalmat nyújtottak a művészeknek. Legtöbb épületkerámiáját Kovács Margit is ezekben az
esztendőkben készítette, pl. a Régiposta, a Vármegyeház, Koronaőr (Kosciusco Tádé), Szent Domonkos 736
és Csalogány utcába, a Bimbó és a Pasaréti útra. 1937—1939-ben készültek a legjelentősebb egyházi 819
munkái, a komáromi r. k. templom szószékének kerámiadíszei, valamint a győri Szent Imre-templom 1081
portálja. Legnagyobb alkalmi kerámiadekorációját, egy fordított U alakú kerámiaképet, a *Budapest a Duna királynőjé*t pedig az 1937-es Párizsi Világkiállítás magyar pavilonja számára készítette. Ő volt az egyetlen magyar keramikus, aki ilyen hatalmas, tematikus, reprezentatív alkotás létrehozására megbízást kapott. E feladatoknál a tartós épületkerámia problémájával találta magát szembe. Olyan anyagból és technikával kellett készítenie alkotásait — ez különösen a győri templom kapuzatánál volt fontos —, amely jól bírja az időjárás viszontagságait és a nagy méret követelményeit. E célra legalkalmasabbnak a klinkerlapokra mázzal való festés látszott. Ezzel a technikával elsőként a párizsi falikép készült, majd a Szent Imre-templom portálja.

Működésének a háború előtti évek fontos eseményei szabtak irányt. Így az 1937-es Párizsi Világkiállítás, az 1938-ban létrehozott első Magyar Országos Iparművészeti Tárlat, a felbuzgó vallásos és hazafias érzések ápolására rendezett Szent István-év. Munkáit ilyen körülmények között a hozzá annyira közel álló vallásos-történeti témák jellemezték. Így készítette el az Iparművészeti Tárlatra — ifj. Richter
Aladár biztatására — reprezentatív díszkályháját, amely a magyarság történetét Emese álmától az 813
Árpád-házi királyokig ábrázolta. A tárlat talán a legjelentősebb háború előtti iparművészeti megmozdulás volt, ugyanis az iparművészek legnagyobb arányú szervezett összefogását eredményezte. Háromévenként szándékoztak megrendezni egy szakkongresszus kíséretében. Célkitűzése az egységes stílus kialakítása, és ennek érdekében a művészek összefogása volt.

A nagy dekoratív feladatok mellett hallatlan szívóssággal alakítgatta és gazdagította végeredményben bensőséges hangú művészetét. Légiesen könnyed *Angyali üdvözlet* című mozaikja (1938), az

agyaglapokra karcolt és festett perzsa miniatúrákat idéző *Csipkerózsika* (1942) című nagyméretű faliképe mellett változatlanul mintázott kerámiaplasztikákat, amelyek méreteik miatt már nem tekinthetők kisplasztikáknak. Különösen nagy változáson mentek át korongolt kerámiaszobrai. 1938-ban a szolnoki művésztelepen készítette egyik legszebb korongolt figuráját, a népies barokk ihletésű *Kuglóf Madonnát*. Korongon készült figurái között a legkifejezőbb az 1944-ben készült *Salome*.

942 Vonzódása a népművészethez, elsősorban a népköltészethez szintén ezekben az években vált nyilvánvalóvá. Népköltészet inspirálta munkái ekkor még elsősorban edények, így a *Kék erdőben, zöld mezőben* (1936), a *Páros madár a gilicemadár*, a *Fölszállott a páva*. Utóbbi a Vármegyeház utcai épületplasztikát is ihlette.

E közel tíz esztendő alkotásai, amelyeknek sorát az 1944-es háborús események szakították meg, felfogásbeli egyértelműségük ellenére is igen változatos képet mutatnak. Közös bennük a legnemesebb dekoratív hatásra való törekvés, a műveket létrehozó művészi szándék azonban változatos és sokféle élményből táplálkozott. Kovács Margit a középkor művészetétől a népművészetig tulajdonképpen mindent felhasznált, és az egészet sajátosan egyéni művészetté alakította.

TEXTIL, VISELET

A textilművészet is, miként a kerámia, részben ipari, részben egyéni művészek tevékenységén nyugszik. Míg a nyomott textilek majdnem teljes egészében ipari készítésűek, a szövött textilek egy részét — így a gobelineket, szőnyegeket — egyénileg vagy kisebb műhelyekben, szövetkezetekben állították elő. Divatos iparművészeti tevékenység volt az 1920-as évek elején a textil- és batikfestés, valamint a csipkeverés. A férfiruhaszövet karaktere és struktúrája adott, a bútor- és a lakástextilt azonban az új ízlés követelményei szerint próbálták alakítani, mint ez a meghirdetett programból kitűnik: „Mit csinál a mai textilrajzoló, bútorszövettervező és mindaz, akinek huzatok, selymek, díszítőkelmék motívumanyagáról kell gondoskodnia... mint hogy a mai idők ízlésirányának megfelelően keleti mustrájú szövetek, szőnyegek, ázsiai és perzsa textilmunkák díszítőmotívumaiba mélyed. De buddhista vallású népek és fajok kultúrája mellett éppoly szeretettel kell a régi olasz brokátokat, reneszánsz és barokk virágokat, gyümölcsfüzéreket, továbbá szarvasos, parkos, tündérkertes hímzéseket tanulmányoznia a múzeumok és gyűjtők anyagában..." Az idézetből is kitűnik, hogy még a textilművességen belül sincs stílusegység, hiszen a nyomott bútorszöveteken a népies igazodás igénye fel sem merül. Miután ez a műfaj csak az 1920-as évek elején kezdett Magyarországon meghonosodni, motívumait is idegen stílushatások alakították. A nyomott szövetek mintáinak kialakítása körül is nagy volt a zűrzavar. „Az új iparművészet szívesen használja fel dekorációs célokra a nyomott szöveteket, mégpedig visszatérve a pár év óta mellőzött növényi motívumokhoz, a virágokkal, levelekkel, indákkal telenyomott szöveteket szereti. De természetesen nem a naturalisztikus felfogással rajzolt florális motívumok ezek. A színes csoportosítású növények csak emlékképei a természeti jelenségeknek. Döntő bennük a színek összehangolása..." — írta a Magyar Iparművészet 1925-ben.

A magyaros hatás az 1930-as években már általánosan jelen van az iparművészet különböző műfajaiban. A kerámián csak áttételesen, más hatásokkal keverten találhatjuk, de a terítőkön, párnákon, abroszokon és más hímzéseken, bőrmunkákon az etnografikus hagyományok oly erős hangsúlyozással szerepelnek, mintha a népművészet az iparművészetben folytatódna. A magyar motívumok még a keleti — így a perzsaszőnyeg- — másolatokra is felkerülnek. Mindez mutatja az új stílus mindent elöntő díszítőkultuszát. Ez a mozgalom még a divatra is hatni akart, sőt, bizonyos ideig és bizonyos körülmények között hatott is.

Az ízlésnevelő eszközök között fontos szerepe volt az öltözködésnek, a divatnak, annál is inkább, mert ebbe a nacionalista és irredenta propaganda is erőteljesen belejátszott. Az 1930-as évek közepén induló „magyar ruha"-kampány minden társadalmi réteghez megtalálta az utat. A magyar hímzésű kisestélyik először rendszerint a Szent István-nap előestéjén rendezett garden-partykon jelentek meg, amelyek már egyben magyaros ruhabemutatók is voltak. A tömegkommunikáció révén természetesen az alsóbb rétegek is tudomást szereztek ezekről. Valósággal magyaros divathullám árasztotta el az országot 1938-

ban. A bölcsőtől a miseruháig mindenütt és minden alkalomra a népművészetet propagálták mint egyedüli hasznosat és mindenki számára megvalósíthatót. A kézimunkázás sem öncélú ebben az időben, hanem kifejezetten a magyaros hímzések alkalmazását volt hivatva előmozdítani. Az ízlésnevelés aktív szervezetei a többi között a Magyar Asszonyok Nemzeti Szövetsége — röviden MANSZ — Tormay Cecil vezetésével, valamint a Baross Szövetség női tábora magyaros ruha kiállításával, a népies dolgok készítésének és viselésének ösztönzésére rendezett előadássorozatával. Számos kiadvány is megjelent, de ezek között csak a Magyarosan, divatosan című divatrajz-válogatás örvendett népszerűségnek. Előképeit a népművészetből vette, s ezeket alkalmazta a korabeli divatos szabású ruhákra. Közben nem feledkeztek meg arról sem, hogy ismételten a középosztály ízlésére apelláljanak, amelynek inkább a németes, franciás, angolos szabású ruházatok feleltek meg. Általában szorgalmazták a korszerűséget a magyarosban is.

A Nemzeti Szalonban 10 éves fennállását jubileumi tárlattal ülte meg a Bokréta Szövetség. Ennek keretében magyaros keresztelőkészletet is bemutattak. Új kisbútorként jelent meg a családi ereklyeláda. Az ízlésnevelés nacionalista propagandájához nemcsak adalék, hanem elgondolkoztató is a kormányzónénak a kolozsvári bevonulásra készíttetett fekete díszmagyarja, amelynek csipkefátylát a Horthy és Purgly családok címerével díszíttették. Az ettől való lelkesülés hatotta át és fogalmaztatta meg azt a megállapítást, hogy „a nemzeti öntudat kifejezője a magyar nő magyaros öltözködése". Ezt a fajta ízlésnevelést szolgálta a 100 magyar és magyaros ruhatervet magába foglaló népszerű kiadvány, amelyhez részletes bevezetőt Glatz Oszkár és Spolarich János írtak. A garden-partyk, az operabálok és kiállítások azonban csak kiemelt alkalmak a magyaros öltözetek bemutatására. Benedek Rózsi az Egyesült Női Tábor ruhabemutatói kapcsán emelte fel szavát, hogy a magyaros ne csak ünneplő ruha legyen, mint a század eleji tulipán mozgalom idején. Legyen minden alkalomra viselhető, és viseljék utcai komplé, sport, délutáni, estélyi vagy éppen stradruha formájában is nők, férfiak és gyermekek egyformán. Szerencsésnek tartotta, hogy a nagy áruházak is bekapcsolódtak ebbe az ízlésnevelő mozgalomba, a magyaros ruha terjesztésébe.

NÉPMŰVÉSZET ÉS HÁZIIPAR

Az iparművészet körüli viták szerényebben érintették a népművészet és háziipar problémáját is. E kettő ugyan mindvégig a szociális gondok enyhítésével volt kapcsolatos, de egyre határozottabb szerepet szántak nekik a nacionalista művészetpolitika eszközei között is. Különösen nagy lehetőségek rejlettek a vidék ilyen szellemű szervezésében és mozgósításában. A próbálkozások már 1920-ban megindultak, amikor a Nőiszabók Országos Szövetsége a Magyar Iparművészetben országos magyaros női ruhatervpályázatot hirdetett utcai viselésre alkalmas ruhákra. A korszakváltás és az egyetemes stílusváltás, amiben a négy esztendeig tartó első világháborúnak feltétlen szerepe volt, végső soron európai méretekben változtatta meg az öltözködést, különösen a női viseletet. 1918-ban még bokáig érő ruhás nők felvonulását őrizték meg a korabeli filmek kockái, két év múlva pedig már jelentősen megváltozott formák divatoztak. A fenti pályázat a „magyaros" viselet megteremtését tűzte ki célul. A különböző rendezvények és kiállítások ugyancsak a félreérthetetlenül irányzatos művészetpolitika jó kiszolgálói voltak. Az 1921-ben rendezett MOVE-kiállítást a magyar nők kézimunkáiból válogatták és nem kisebb személy nyitotta meg, mint a kormányzó. A program: „Csonka-Magyarország kultúrfölényének" bizonyítása. A régi múltat, a Nagy-Magyarország-i gondolatot élesztik fel a magyar ünnepi és divatviseletek bemutatásával, amire a hivatalos körök minden alkalmat és eszközt megragadtak. Ezzel az irányzattal együtt a francia vagy angol szabású női ruhákon is megjelentek — többnyire idegenül és külsőségesen — a magyaros hímzések, egészen a gyermek- és leánykaruhákig bezárólag. Az elindult folyamat voltaképpen a háziipar támogatása a hímzések révén és a hímzés felfedezése a népművészet, a viselet számára. Az iskolai oktatásban találhatók meg a szervezett formák és példák erre, amihez olyan speciális kiállítások is kapcsolódtak, mint az OMIT népművészeti gyűjteményéből rendezett tárlat, ahol a főkötőgyűjtésből, ingekből és csipkékből mutattak be válogatott anyagot, ösztönzőül a modern viseleten való applikálásra. A Magyar Iparművészet 1932-ben Muskátli

címmel minden számához háziipari és népművészeti mellékletet jelentetett meg, melyben egy-egy tájegység, terület bemutatásával, népszerű formában írásokat közölt a népművészet múltjából. A csatolt szúrtmintamellékletek uniformizálva terjesztették a pontosan rajzolt motívumokat, és szabásminták, öltéstechnikák biztosították a széles tömegek számára, hogy saját maguk „népművészkedjenek", vagy háziiparszerűen foglalkozzanak a hímzés, a csipke készítésével. A minták, a korhoz és kiadványhoz mérten nagyszámú reprodukcióval gazdagított mellékletek a magyaros női és férfi viselet megvalósítását szorgalmazták. Az 1930-as évek elején Dékáni Árpád tervei és Markovits Mária szervező és kivitelező munkája nyomán jött létre a nem népi gyökerű és történelmi hagyományokra nem épülő halasi csipke. Ez a későbbiek folyamán népszerűvé vált, de művészi értéke — a nagy ügyességet kívánó manuális munka ellenére — szerénynek nevezhető. A matyó viseletű pártás nőt és gatyás fiút keretező, a klasszikus úrihímzés motívumait alkalmazó csipke eklektikus jellegű. Mozgalom jelleget öltött és valóban azzá terebélyesedett a Társadalmi Egyesületek Szövetsége védnöksége alatt a magyaros divatrajzok, s általuk a magyaros viselet elterjesztése. Ezzel egy időben, 1934-ben indult az ún. Tulipán mozgalom, amelynek élén nem kisebb személyek álltak, mint Auguszta kir. hercegasszony, József Ferenc herceg, Hóman Bálint, Ugron Gábor, Wlassics Gyula és mások. A propaganda mellett a szervezett képzésre is gondot fordítottak, amikor a középfokú iskolákban, de különösen a M. Kir. Állami Nőipariskolában mint hivatott mintaintézetben kísérletezték ki a mintákat, majd országos méretekben biztosították azok felvételét az oktatási anyagba. Az ún. Bocskai-egyenruhák, alkalmi ruhák, a szalonok és délutáni teák, hivatalos gyűlések, bálok viseletének két tervezője és elméleti teoretikusa Farnadi Ilona és Benedek Rózsi volt: az utóbbi még történelmi visszapillantásokban is bizonyítani kívánta munkásságuk időszerűségét. Inkább a helyzet tragikomikus voltának, mint az iparművészet vagy akár a népművészet korabeli állapotának tükrözője Grynaeusné Papp Emma véleménye, aki a modern magyaros férfiruhák területén általában a sújtásokat, az ún. vitézkötéseket szorgalmazta. Példái közül csak néhányat említve: dolmányból alakított zakó sújtással, frakk helyett; régi ferencjózsef sújtással; a zsakett sem kerülte el figyelmét, azt is magyarosította. Szolgáljon mentségéül, hogy a fotókon is bemutatott viseleteket maga is csak kísérletnek tekintette. Tény persze, hogy nem maradtak meg a kísérletek szintjén, noha nem terjedtek el olyan mértékben, mint a női viseletben végzett magyarosítások.

A magyarosság nem ismert határt. Volt, aki rajzokban az osztrák alpesi nemzeti viselet népszerű dirndlijét alakította magyarossá a harmincas évek második felében. A magyar ízlés, de főleg a középosztály igényének alakításában és formálásában — az öltözködés területén — nem kis szerep jutott az évenként megrendezett operabálnak, amely a propaganda tekintetében is figyelmet érdemel. A háziipari tevékenység fokozásáról, termékeinek az öltözködés területén való széles körű alkalmazásáról, a mozgalom teljes kifejlődéséről számolt be a Magyar Iparművészet, amikor az OMIT statisztikáját közölte. A virágzó háziipar-kultúra néhány esztendő leforgása alatt évi 500 pengő helyett 1938-ra 6 millió pengős forgalmat bonyolított le. A jól előkészített és hatékony propaganda, a nacionalista-nemzeti eszme felébresztése, de gyakran előírások — mint az iskolai formaruhák elrendelése és bevezetése — meghozták a várt eredményeket. Ezzel azonban korántsem elégedtek meg, mert folyamatosan pályázatokkal, divatbemutatókkal, a vitézi rend aktivizálásával serkentették a mozgalom terebélyesedését. Mindehhez különösen jó indítékok voltak az 1938 őszétől egymást követő területi visszacsatolások, majd a propaganda ottani kiterjesztése tárlatok, ünnepi hetek rendezésével. Nem kevésbé hatásosnak bizonyultak a társulat által, kifejezetten a háziipar és népművészet fejlesztése érdekében rendezett előadások a Női ízlésről, Vallomások az otthonomról stb. címmel. Auguszta kir. hercegasszony többek között elmondta, hogy kastélyaikat barokk bútorokkal rendezték be és a történelmi levegő veszi körül őket, családjukat. Az ilyen rangos személyek előadásainak szövegét majdnem teljes egészében közölte a Muskátli.

A kapcsolat és a viszony a három egymástól jól elkülöníthető terület: az iparművészet, a népművészet és háziipar között a fentiek szerint alakult. Mindhárom irányítója és gazdája végső soron az OMIT volt, amely — miután az egész korszakban nem tud megfelelő, korszerű programot kialakítani — anyagi és erkölcsi eredményeinek gyarapítására valamennyi kiaknázható lehetőséget felhasznált. A közös bennük abban a művészetpolitikai irányvonalban jutott kifejezésre, ami a társadalom valamennyi rétegében a nacionalista közgondolkodás elterjedését mozdította elő mind az otthon, mind a társadalmi érintkezés

területein. A statisztika szerinti óriási emelkedés csak számokban mutatkozott meg, mert még a szociális körülmények javulása sem következett be azok számára, akik háziiparszerűen foglalkoztak a népi vagy magyaros hímzésekkel. Anyagi és erkölcsi megbecsülést szereztek viszont azok, akik a terveket készítették, és az elméleti kérdéseket az aktuálpolitikai célkitűzéseknek alárendelve nyilatkoztak és foglaltak állást a népművészet és háziipar kérdéseiben.

FALKÁRPIT

A két világháború közötti negyedszázad magyarországi falkárpitjainak rendszerezésekor három irányzatot különböztethetünk meg. Az első és legkonzervatívabb irány lényegében továbbra is festői volt, a piktúra törvényeit alkalmazta a szövött kárpitokra. A második a római iskolázottságú művészeké. Noha sok a közös vonás az elsővel, legjobb alkotásaikban ők megérezték és megértették a szövött kárpitok anyag és technika adta lehetőségeit, és alkalmazták is őket. A harmadik Ferenczy Noémi nevéhez fűződik, aki a falkárpitszövés sajátszerűségéből kiindulva teremtett magasrendű művészetet, s a magyar kárpitszövést európai rangra emelte. Ő volt az egyetlen, aki maga szőtte falkárpitjait, s ez stílusára is hatott. A többi kárpit — az átadott tervek alapján — szövőműhelyekben készült.

Röviddel a háború után — 1920. november 1-én — alakult meg a korszak reprezentatív alkotásait szövő Greco Gobelin Részvénytársaság. Hármas céllal indult: magyar művészek terveinek kivitelezése, régi kárpitok másolása, bútorhuzatok készítése. A műhely alapítója és vezetője Kóródy György műépítész volt, aki régebben maga is foglalkozott szövéssel. Pesten 150, Lőrincen 170 munkásnőt foglalkoztatott, s állandó kartonkészítő gárdája is volt: Háy Gyula, Belányi Viktor, Szenes András, Erdélyi Aranka. 1921 szeptemberében nyílt meg első kiállításuk a Nemzeti Szalonban. A technikai szempontból kifogástalan kárpitok sikerére jellemző, hogy a kiállítást számtalan hazai és külföldi megrendelés követte. A nehéz gazdasági viszonyok között a sok megbízás sem tudta azonban megakadályozni a műhely csődbejutását. 1927-ben a főváros vette át a vállalkozást, amely ezután Fővárosi Gobelinszövő Műhely néven szerepelt.

Sok új tervet szőtt meg, s emellett régi kárpitokat is restaurált az 1938-ban százhatvan éves fennállását ünneplő Székesfővárosi Iparrajziskola Textil Szakosztálya. Vezetőjük Lakatos Artúr iparművész volt. Jóval kisebb — főként a saját tervek kivitelezését megvalósító — vállalkozás volt Undi Mariska Magna Ungaria elnevezésű szövő- és hímzőműhelye a húszas évek elején. A társaság új műveivel rendszeresen részt vett az Országos Iparművészeti Társulat kiállításain.

S végül dolgozott még Gödöllőn — a telep 1921-es megszűnése után is — a gobelin- és szőnyegszövő műhely Nagy Sándor és felesége, valamint Remsey Jenő és felesége, Frey Vilma vezetésével.

1926—1928 között készült el a korszak legnagyobbszabású vállalkozása, a képviselőház elnökének fogadószobájába szánt *Pusztaszeri országgyűlés* című falkárpit. A hatalmas méretű (4 × 9 m) kárpit elkészítésére két mestert kértek fel: Rudnay Gyulát és Iványi Grünwald Bélát. A győztes Rudnay terve lett. A tervét egyharmados nagyságban festette meg, s a kartont ennek alapján készítette el Belányi Viktor (Elekfy Jenő közreműködésével és Rudnay Gyula állandó korrektúrájával). A Greco szövőműhely kezdte szőni, majd a Fővárosi Gobelinszövő Műhely folytatta. A nagy lelkesedéssel, ambícióval és a legtökéletesebb technikai feltételekkel készült kárpit a műfaj szempontjából, sajnos, elhibázott alkotás. A középpontjában levő dombon Árpád áll vezéreivel, jobbra a tábor és figyelő harcosok, balról az asszonyok sátra fogja közre a jelenetet, s mindkét oldalról egy-egy fa nyúlik be a „képbe". A Rudnay-festményeknek megfelelően az előtér meleg indiai vöröses sötétjét a középtér csillogó fényáradata követi, majd a háttér halványkék messzesége, e hármas rétegzéssel hágva át a kárpitok síkjának törvényszerűségét. A vázlathoz képest a kompozíció széteső, a megjelenítés teátrális, az alakok néhol elrajzoltak. A legsúlyosabb kifogás azonban nem ez, hanem a textil követelményeinek teljes meg nem értése. Szövött kárpit helyett festményt látunk, mégpedig óriásira felnagyítva: elő-, közép- és háttér felosztással, végtelenbe nyúló tájjal, festői — szinte az ecsetnyomokat követő — előadásmóddal. Mindezt csak fokozza a bordür teljesen félreértett szerepe, eklektikus megkomponálása a szervetlenül egymás

mellé rakosgatott ornamentális elemekkel s apró képecskékkel. Sajnos, az elhibázott egészben elvész a néhány szép részletmegoldás is. A feladat valóban hatalmas volt — s nyomasztó is, hiszen Magyarországon addig ilyen méretű alkotás még nem készült. Az eredmény épp azért annyira lehangoló, mert a mester — akinek művészete egyébként is a Munkácsy-hagyományban gyökerezett — ahelyett, hogy a századforduló óta oly keservesen levetkőzött — a szövött anyagoktól idegen — elemeket elhagyva valóban monumentális alkotásra törekedett volna, a „szövött festmények" leggyengébb korszakát, a 19. századot tekintette követendő példának.

A húszas évek első felében készült a Greco-műhelyben Iványi Grünwald Béla két kárpitja: a *Magyar tánc* és a *Tavasz.* Lényegében mindkettő a festői stílust képviseli, bár Iványi Grünwald piktúrájában is közelebb állt a foltszerű dekorativitáshoz, mint Rudnay, s ez érezhető kárpitjain is. Közülük gazdag, 18. századra emlékeztető gyümölcsös bordürjével a *Magyar tánc* a kárpitszerűbb.

A húszas és negyvenes évek között sajátos, magyaros jelleg kidomborítására irányuló törekvéseket figyelhetünk meg. E törekvés képviselői külön csoportosulást létesítettek, a Magyar Képírók Társaságát. Vezéregyéniségeik Boromisza Tibor és Fáy Aladár voltak. Céljuk olyan magyar stílus megteremtése volt, amely első pillantásra megkülönbözteti művészetüket más népek művészetétől. Stílusalkotó törekvéseikben több irányba tájékozódtak. A falkárpit vetületében két alapvető, bár egymástól eltérő törekvést találunk: az egyik a távol-keleti művészetből (Basilides testvérek), a másik népművészetünk naiv realizmusából és a trecento piktúrának mesevilágából akarta megteremteni a magyar stílus jellegzetességeit (Pekáry István). A két világháború közti időben kezdte el kárpitjainak sorozatát Domanovszky Endre. Határozott törekvése volt a festői térhatásoktól való szabadulás, s ebben kissé megnyilvánul fiatalkori neoklasszikus festői felfogásának hatása. Mindhárom törekvésben közös, hogy a kárpitot nem akarják az optikai csalódások eszközévé tenni. Tudatosan stilizálnak, éreztetik, hogy a szemlélő nem a valóság, hanem annak egyszerűsített jelképe előtt áll. Ez rokonítja őket mindazokkal a korszakokkal és stílusokkal, amelyeknek művészeti felfogása hasonló volt (Távol-Kelet, Egyiptom, trecento, népművészet).

E mesterek közül *Pekáry István* (1905—1981) volt az, aki nemcsak alkalomszerűen tervezett egy-egy kárpitot, hanem a festés mellett alkotói munkájában egyre nagyobb szerepet játszott a kárpittervezés, sőt, legjobb művei éppen ezek között találhatók. Első gyűjteményes kiállítása 1931-ben volt a Tamás Galériában, ezt követően 1933-ban a Mária Valéria utcai új kiállítóhelyiségben mutatta be a milánói triennaléra készült új kárpitjait. Míg festményein a sok apró részlet szinte agyonnyomja az egészet, kárpitjai jóval egyszerűbbek s nagyvonalúbbak. Az ekkor kiállított bibliai témájú kárpitokon — *Szent*
488 *család, Menekülés Egyiptomba, Angyali üdvözlet, Krisztus a kereszten* — az ábrázolás nemes egyszerűsége, román kori áhitata érezhető. Alakjait egyszínű vagy sávokra osztott sík háttér elé helyezi. Kevés színt használ, árnyalást (hachure-özést) nem alkalmaz, a színfoltok találkozását, összekapcsolását lépcsőzetesen oldja meg. A figurák külső és belső kontúrjai is lépcsőzetesek, vékony, hosszú testük, hatalmas szemük, hosszúkás arcuk a halberstadti *Apostol-kárpit* alakjait juttatja eszünkbe. 1937-ben Gádor Istvánnal együtt újra kiállított a Tamás Galériában. A Budai Szövőműhelyben készült darabokon
489, 815 — *Vár katonával, Táncoló párok, János vitéz, Szent István* — paraszt- és történelmi alakjainak ábrázolásában változások figyelhetők meg. A korai, túldíszített figurákkal szemben ezek is leegyszerűsödnek, s míg a bibliai kárpitokra kissé a bizánci merevség jellemző, ezek inkább a pásztorfaragások naiv báját idézik. 1939-ben készült el a magyar történelem egy-egy fontos eseményét, ill. uralkodóját — a gótikus kárpitokhoz hasonlóan — bemutató alkotása. Itt azonban csak a kompozíciós ötlet gótikus ihletésű, maga az ábrázolás inkább meseszerű. A negyvenes évek elején — kétéves római tanulmányútja eredményeképpen — színei ismét föllángoltak, s ezzel kárpitjai is alapvetően megváltoztak. A színességet a formák aprózódása követte, a középkor nemes egyszerűsége műveiben fokozatosan háttérbe szorult, s alkotásain a meseszerű, részletező előadásmód, az idillikus hangulat vált ismét uralkodóvá.

A Basilides testvérek közül Basilides Barna alkalmazkodott jobban a szövött kárpitok törvényszerűségeihez. A genfi Népszövetség palotájának magyar terme számára 1936-ban három falikárpitot tervezett, melyek a magyar föld természeti kincseinek gazdagságát példázzák. A terveket az Iparrajziskolában szövették meg. A kárpitfelület középpontjában világos zöldessárga alapon egy-egy jelenet: gyümölcsöt tartó matyó asszony, pásztor, szüret. A jeleneteket kis, szigetszerű földdarabra

helyezi, s ez nála is a gótikához való vonzódás jele. 1942-ben Szombathely számára készített ugyancsak háromrészes kárpitot, ez azonban már korántsem tekinthető olyan jól megoldottnak, mint a genfi. Temperafestményre emlékeztető, fáradt, erőtlen alkotás. *Basilides Sándor* falkárpitjai közül talán az 1943-ban, a székesfővárosi rendelő számára tervezett gobelin a legjellegzetesebb. A kárpit a régi metszetes várábrázolásokat idézi — az előtér dombjain egy-egy lovas, a háttérben a vár madártávlatból lerajzolt képe. Előadásmódja aprólékos, szinte miniatúrákra emlékeztető, részletező. Az előtér egy tőről fakadó kis virágcsomóit a francia „mille-fleurs" kárpitok ihlették.

BÚTOR

A századforduló eklektikája a bútoralakításra is kihatott. Bár a szecessziónak sikerült az eredetiség látszatát keltenie — jóllehet az építészetben megőrizte a tömegelemek klasszikus elosztását —, a bútorművességben olyan formai kavalkádot teremtett, melyet előtte művészeti stílus még sohasem produkált. Az 1920-as, 1930-as évek belsőépítészeinek minden törekvése az volt, hogy a régi ornamentikából, ritmusból kiszabadított formákat az „egyszerűség szépségébe" öltöztessék. Míg tehát az építészetben a szecesszió a tömegelemek klasszikus arányain és elosztásán nem változtatott, a bútorok vonalait sokszor szinte a funkció átrendezéséig megváltoztatta. A szecesszió jelenlétével az 1920-as években, bár kisebb mértékben, de még mindig számolni kell. Ekkor már túl vagyunk a Thonet- sőt, a fémbútorok első hullámain is. Az 1930-as évekre a bútorok vonalai sokat szelídültek az 1920-as évek elejéhez képest. A formák — éppen e két, említett bútorelőállítási mód következtében — annyira leegyszerűsödtek, hogy díszítésük már-már lehetetlenné vált, illetve egy-két típusra, tálalókra, szekrényekre, íróasztalokra redukálódott. A kor egyik legismertebb és legnagyobb tekintélyű hazai építésze, belsőépítésze, kétségtelenül Kozma Lajos, akinek bútorai nemcsak az itthoni kiállítások szenzációi, hanem a külföldieké is. Tervei mellett elméletírói tevékenysége is kiemelkedő volt. A Hübsch Verlagnál megjelent bútorkönyve előszavában írta Kállai Ernő: „Kozma benne él a nyugat formabőségében, de szíve mélyéig magyar és magyaros, az ő művészete az ellentétek csodálatos kiegyenlítődése. — A nyugati hatások tükröződnek fehér és színes lakkcsiszolt bútorain, amelyek faragott vagy aranyozott magyar ornamentikával gazdagítottak." Kozma a húszas évek végén ismételten visszatért az intarzia alkalmazásához, és a keleties térszerkesztést modern átírásban és magyaros motívumokkal alkalmazta.

Az iparművészeti tervezés különböző ágazataiban tevékenykedő Megyer-Meyer Antal a bútortervezésben is jelentős eredményeket produkált. Egyedi jellegű bútorai a klasszikus alapformákból fejlődtek ki. A magyaros díszítmények különösen a faragásban voltak meghatározóak.

Az 1920-as évek közepétől intarziával díszített egyes bútorairól és együtteseiről volt ismert Gróf József, aki Kozmához hasonlóan számos lakkcsiszolt berendezést is készített. Különösen faragott-áttört díszítményekkel ékesített, új típusú bútorai említhetők: a rekamiék, dolgozószoba-berendezések, nyitott polcok, gyermekbútorok. Tervezéseit saját műhelyében kivitelezte; ebben is egyéni alakja volt az első évtizednek, amelynek vége felé egyre erőteljesebben hangsúlyozódnak bútorain a magyaros díszítmények.

A korszak bútorművészetére nagy hatást gyakorló Kozma követője és tanítványa volt Kaesz Gyula, aki 1926-tól már ismert tervező. A kozmai festett bútor továbbfejlesztője lett, amennyiben a magyaros 165, 635
díszítést színesen festette. Legérettebbek 1935 körül készült tervei, amelyek már elszakadtak a kozmai hatásoktól.

5. MAGYAROS ÉPÍTÉSZET

A népi építészet építő-szerkesztő módjának és ebből következő formaalkotásának tanulmányozása Magyarországon haladó hagyománynak tekinthető, s a magyar építészet megújhodása a századforduló idején a népi építészet követésén is alapult. A népies építészeti forma felelevenítése a harmincas évek építészeti gyakorlatában azonban más indítékú volt. Ezúttal a nemzetközi építészeti élvonalhoz felzárkózott modern építészettel szemben éppen a magyarság különleges formaigényeit kívánták hangsúlyozni. A mostani népiesek az avantgarde alkotásokat baloldali beállítottságú művészek termékének, a magyar érzülettel össze nem egyeztethető eltévelyedésnek minősítették. A magyaros építészet igényének felvetése tehát elsősorban világnézeti, politikai kérdés volt. Meg kell jegyezni azonban, hogy a politikai szándék nem egyértelmű: nemcsak a baloldalinak ítélt modernizmus ellen nyúltak ehhez a forráshoz, hanem merített belőle a német hatással szemben védekező hazafiasság is. Hiszen a magyar nép alkotóerejét bizonyító szerkesztő- és formálásmódnak a városi épületre való átplántálása már a századforduló után is a fellángoló nemzeti öntudat kinyilvánítása volt, és már akkor demonstrálta a német befolyással való szembehelyezkedést is.

A népies építészet mindezek mellett kísérletnek minősíthető, mely az új építészet változatosságra, hangulatosságra törekvésének folyamatában a kezdeti puritanizmustól való elszakadás egyik — utólag könnyen zsákutcának nyilvánítható, de akkoriban lehetőségekkel telinek ígérkező — irányzata volt. Jeles építészek is kísérleteztek a magyaros építőformákkal: Árkay Bertalan például megkísérelte a tornác motívumát egy fővárosi bérház (Csalogány utca) lábazatán hatásos elemként alkalmazni.

Az irányzat hívei a népies építészet szempontjából kedvező alkalmat véltek látni minden olyan feladatban, melynél a megfelelő táji háttérrel és a népi építészet szép példáinak közelségével az esztétikai azonosulás szükségességére lehetett hivatkozni. A Kárpátalja és Észak-Erdély területeinek átmeneti visszacsatolása idején épített hegyi szállodák homlokzatain a kő és a fa, úgynevezett természetes építőanyagok, valamint a zord időjárás miatt megkövetelt magas tetős megoldások alkalmazása is kielégítette a népieskedők igényeit. Pedig ezek az épületek — például Bardon Alfréd *turistaszálló*ja a Kárpátokban, a csíkszeredai városi *Hargita-szálloda*, a déda-szeretfalvi vasút állomásai és üzemi épületei (Fodor Jenő, 1941—1943) a funkcionalitás és racionalizmus szempontjából egyaránt kielégítették a modern építészet minden igényét, sem ornamenst nem alkalmaztak, sem kompozíciójukban nem voltak ekletikusak. Csak éppenséggel száműzték a modern építészettel annak idején sokak szemében szükségszerűen társuló egységes tömegkompozíciót, s főként a lapos tetőt.

A modern magyar építészet kibontakozását igazából sem az ONCSA-házak, sem Wanner János ráckevei mezőgazdasági iskolája — oromzatos homlokzatával —, sem az említett erdélyi épületek nem akadályozták. Így tehát a népies irányzat inkább eszmei, semmint gyakorlati oppozíció maradt a harmincas évek magyar építészetében. Inkább csak személyi csoportosulás és sajtóvita jelezte létezését. Az új építészet elterjedésének és elismerésének folyamatában sohasem tudott az avantgarde-ból kibontakozott funkcionalista, nyugati igazodású, nemzetközi stílusjegyek alapján megítélhető építészettel egyenrangú változatot alkotni, még ha bizonyos építési feladatoknál a magyaros formát erőltették és alkalmazták is. Elterjedését az is gátolta, hogy a korszak egysíkú területi fejlesztése következtében éppen a vidék és a falu maradt hátrányban a fővárossal szemben, és így éppen azok a feladatok voltak kisebbségben, melyek a népies formaalkotásnak jobban megfelelhettek volna.

IV. NYUGAT-EURÓPAI IGAZODÁS

Ki gyermekkézzel szórtam gondtalan
Ifjúságomnak harminc aranyát —
megállok most és vallatom magam:
láttam Párizst — nem láttam Baranyát;
láttam Monte Carlót és Avignont —
s mint a játékos, kinek pénze fogy,
riadva kérdem: mit nyertél, bolond?
elmúlt Avignon — itt maradt Somogy.

Jankovich Ferenc: *Szántód partjainál (1938)*

1. A HARMINCAS ÉVEK ÉPÍTÉSZETE

Az új építészeti felfogás első jelei Magyarországon már az első világháborút megelőző években mutatkoztak. Lechner Ödön fantáziagazdag formakincse és az eklektikát élénkítő színhatásai, melyek itt-ott már az európai szecesszióval rokonok, a Kós Károly köré tömörült fiatal építészeknek a népi alkotások mintáit tanulmányozó és átültető törekvései, Lajta Bélának a külföldi avantgarde-hoz felzárkózó épületei ennek ismert megnyilatkozásai. Az első világháborút megelőző években nagyszabású építőmunka folyt annak ellenére, hogy már a háborúra készülődtek. Ahogy a háború folyamán romlott a gazdasági helyzet, úgy csökkent az építőtevékenység és szorult háttérbe az új építészeti törekvés. A háború után hazánkban ugyancsak hosszú évekre volt szükség, míg az erőre kapott retrográd építészet mellett — mely főleg az újbarokk stílust kedvelte — az 1920-as évek vége felé újabb kezdeményezések mutatkoztak. A gazdasági válság azonban ismét megállította ezt a lendületet. Ez volt az egyik oka annak, hogy a korszerű építészet kezdetben csupán a magánépíttetők szűk körének kis megbízatásai alapján fejlődhetett.

Az uralkodó osztály általános művészeti beállítottságát a régi „békevilág", a múlt század második felének nosztalgikus emléke befolyásolta, s figyelmen kívül hagyta, hogy az első világháborút előkészítő évek milyen messzemenő változásokat hoztak az alkalmazott művészetek formavilágában. A húszas években kevés európai országban tapasztalható olyan görcsös ragaszkodás a múlthoz, mint hazánkban. Megrendelés kevés volt. Senki sem mutatkozott érdekeltnek az építőtechnológia korszerűbbé és termelékenyebbé tételében. Voltaképpen sem az egyház, sem a városok, sem az állam nem támogatta az új építészetet.

A világgazdasági válságnál is mélyebbre visszavezethető okai voltak a városépítő tevékenység hazai elmaradottságának. A vesztett világháború gazdasági kihatásai mellett a békekötést követő területi változások folytán nagyon torz urbanisztikai helyzet alakult ki. Ennek következményeként a háromszoros nagyságú ország igazgatásához és reprezentálásához alig néhány évtizede kiépített, milliós lakosú fővárost az urbanisztikai hierarchiában csak alig százezer lakosú városok követték, mert a fejlődőképes, elsőrendű regionális központok — Pozsony, Kassa, Kolozsvár, Temesvár, Szabadka és Zágráb — az ún. „utódállamokhoz" kerültek. A környező országok legtöbbjéhez viszonyítva is jelentősen elmaradott és fejletlen volt hazánk szociális helyzete. A nemzeti jövedelem még mindig legbiztosabb bázisa, a mezőgazdaság korszerűtlen feltételek között dolgozott. Ilyen gazdasági és társadalmi háttérrel érdemleges városépítésre jóformán még gondolni sem lehetett, noha az említett területi változások következtében közel egymillió lakos költözött át Magyarországra. Márpedig az új építészet radikális előretörése éppen a szociális haladást feltételező urbanisztikai nagyvonalúságon alapult volna. Ehhez a feltételek az 1930-as években is alig voltak adottak.

A társadalmi elmaradottságot tükröző lakásviszonyok a korszerű építést sürgették volna. Fischer József egy 1930-ban írott cikkében megállapította, hogy „Magyarországon a 20 000-nél népesebb városok lakosságának több mint a fele harmadmagával lakik egy szobában, és 80%-a 1—2 szobás lakásban. Magyarország lakosságának fele földespadlójú szobában lakik és fertőzött vizet iszik. Magyarországon a lakóházak 78%-a sárból, vályogból vagy fából készült ... A budapesti lakások 12%-a mellett egyáltalán nincs mellékhelyiség és 13 000 lakáshoz nem tartozik konyha. Budapesten 980 000 ember lakik és összesen 70 000 fürőszoba van, tehát a lakosság 75%-a fürdőszoba nélküli lakásokban lakik ... Negyed-hatodmagával lakik egy szobában a lakosság 30%-a és több mint 10 000-en laknak legalább tizedmagukkal egy szobában."

Ugyanakkor, részben gazdasági meggondolásokból — az új építészet előnyeinek kihasználása —, részben esztétikai indítékból — a művészeti fejlődés pártolása — Európa-szerte megindult az új építészet fejlődése, mely hazánk haladó szellemű építészeire nem maradhatott hatás nélkül. A hivatalos hazai művészetfelfogás ugyan még retrospektív volt, mégsem tudta teljesen elszigetelni a magyar építészeket a legújabb törekvésektől. 1928-ban a svájci La Sarraz-ban összegyűltek az avantgarde építészet mesterei, és a legsürgősebbnek vélt építészeti problémák tisztázását határozták el. Szervezetüket CIAM-nak (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne) nevezték. Az alakuló ülésen és a következő kongresszuson — Frankfurtban (1929) — magyar építészek is részt vettek.

A modern építészet történetében az 1930-as évek elválaszthatók az avantgarde korábbi periódusától csakúgy, mint a későbbi fejlődéstől. A modern építészeti mozgalom történetében ezt az időszakot — kivált Magyarországon — az elterjedés, a kibontakozás korának tekinthetjük. A kibontakozás még a második világháború idejét is felöleli, sőt, az építészet formai jegyeit tekintve még néhány évvel azon is túl ér.

Jelentős anyagi-gazdasági erőkkel rendelkező országok kultúrpolitikai okokból igyekeztek megakadályozni a modern törekvések elterjedését. A hitleri Németország elfajzott művészetnek minősítette az új építészetet, holott annak egyik legjelentősebb bázisa és fellendítője, a Bauhaus éppen Németországban bontotta ki zászlaját. A fasiszta Olaszország antikizáló monumentális építészetet szorgalmazott, s a modern építészeti törekvéseket csak megtűrte. Az Amerikai Egyesült Államokban a stílusépítészet már a századforduló óta a reklámcélú versengés szolgálatában is állt. A modern építészetet közönségsiker hiányában nem művelték, a nagyszerű kezdetet szinte elfelejtették. Franciaország sem élt az alkalommal, hogy a Párizsban letelepedett Le Corbusier elképzeléseiből valami számottevőt valóra váltson. Az 1937. évi Párizsi Világkiállítás ismeretében úgy tűnik, hogy a házigazdának is a teátrális-monumentális építészet tetszett leginkább. A Szovjetunióban 1932-ig az új építészet széles körű kibontakozása tapasztalható, az építőipar azonban alig tudott az új építészet megváltozott szerkezeti követelményeivel — éppen a nagyarányú építési tevékenység mellett — lépést tartani. A konstruktivista avantgardizmust emiatt itt is retrográd jellegű építészet váltotta fel. A szovjet alkotók visszatérése a dekorált építményekhez, az orosz formahagyományokat ápoló stílusépítészethez talán a legnagyobb lehetőségtől fosztotta meg az új építészetet, ami számára ebben a periódusban egyáltalán kínálkozott. Az építészeti fejlődés megtorpanását világszerte elősegítette az a tény is, hogy az emberek nagy része a modern alkotások tartalmi lényegét, a funkció, a konstrukció és a forma egységét a radikálisan puritán felület miatt nem értette meg, azaz éppen azt a művészi, esztétikai élményt nem vette észre, melyet az utókor most oly nagyra értékel benne.

A Hitler előtti Németország, a Bauhaus révén világszerte elterjedő új építészeti eszmék és gyakorlat, a De Stijl-építészek következetes avantgardizmusa, a fiatal szovjet állam konstruktivista művészeinek alkotótevékenysége, Mies van der Rohe, Le Corbusier és más élenjáró építészek mintaképnek tartott munkái, a német Werkbund által épített stuttgarti Weissenhofsiedlung, a morvaországi haladó építészek feltűnést keltő épületei azonban a fentiek ellenére is mindmegannyi jelét adták a haladó építészet kibontakozásának.

Ebbe a körképbe illesztve viszont úgy tűnik, hogy az új építészet hazai kibontakozása az 1930-as években már elkésett, szinte egy évtized lemaradással követi a külföldi kezdeményezéseket. Ennek oka, hogy az új építészetet kisugárzó központok, intézmények és mozgalmak — mint a De Stijl és a Bauhaus — azonnal magukkal tudták ragadni a közelükben dolgozó építészek nagy részét. Nálunk viszont a fejlődés csak később indult meg, amikor az építészek ezekből a központokból hazatelepedtek, és

alkotótevékenységükkel közvetlenül befolyásolhatták az építészeti gyakorlatot. Másrészt figyelemre méltó, hogy az új építészet — a késői kezdet és a kedvezőtlen körülmények ellenére is — lendületesebb fejlődést mutat Magyarországon, mint a környező, gazdaságilag fejlettebb országokban.

Annak okát, hogy a magyar építészet 1930 után egyre inkább az új felfogást követte, szemben a még mindig félhivatalos és a közönség által is támogatott maradi felfogással, elsősorban abban láthatjuk, hogy a magyar építészek meggyőződése, ízlése és törekvése egyértelműen a haladás irányába mutatott. Tájékozottságuk révén a külföldi példák helyes értékeléséből le tudták vonni a következtetéseket. Ez az építésznemzedék vagy még részt vett a század első évtizedében hazánkban fellendült s általánosságban progresszívnek tekinthető építőtevékenységben, vagy legalábbis jól ismerte mindazt, amit Lajta Béla, Medgyaszay István, Málnai Béla, Mende Valér és a többiek építettek. Átérezte ennek értékét és jelentőségét, és ennek alapján várta, hogy a fejlődés vonalába felzárkózhassék. A kenyérkereset sok építészt rákényszerített a neobarokk formák alkalmazására, a meggyőződés vagy a félreismerés azonban csak keveseket és csak rövid ideig. Amikor a Bauhausban képzett Molnár Farkas, az építészeti pályája kezdetén álló Fischer József és a tehetséges fiatal építésznemzedék több más tagja a megalkuvás nélküli új építészet első alkotásait kezdte megvalósítani, a közvéleménytől függetlenül, olyan tekintélyes építészek szegődtek szemléletben és gyakorlatban is melléjük, mint Kotsis Iván, Györgyi Dénes és Kozma Lajos, noha ők egymástól merőben különböző társadalmi rétegeket és felfogásokat képviseltek. Bizonyára befolyásolta a szakmai körök véleményét olyan külföldön dolgozó magyar építészek sikere és alkotásaik kétségbevonhatatlanul jó színvonala is, mint Breuer Marcelé és Forbát Alfrédé.

Az új építészet elterjedésének másik okát a gazdasági előnyökben láthatjuk. Már a századforduló idején voltak vélemények, melyek az új építészet sima és tiszta homlokzatainak előnyeit azok viszonylag olcsó kivitelével igyekeztek elfogadtatni. Az 1930 körüli nagy gazdasági válság után az építtetők egy része az új építészetből fakadó anyagi előnyöket igyekezett kihasználni. Nem utolsósorban pedig az építőanyag és az építőszerkezet technikai fejlődése is hozzájárult az új építészet elterjedéséhez.

A megindult folyamatot, lassan bár, de követte a közvélemény is, közrejátszott ebben annak nemzedékhez kötött, szükségszerű váltása is. Az új felfogás már természetesnek találta, hogy a repülőtér, a mozi, az uszoda „új stílusban" épüljön, de még tartózkodott annak elismerésétől, hogy a templom is ilyen szellemű legyen, és különösen attól, hogy saját lakását ilyen szellemben építse meg. A közvélemény átalakulásának folyamata egyébként az építészeti alkotásokban is nyomon kísérhető: tükröződik a „középut"-at választó homlokzatokon, melyek ugyan már nem ragaszkodnak a neobarokk díszekhez, de azért ahhoz a sima, dísztelen homlokzathoz, mely felület- és nyílásarányaiban él, még nem érnek fel, s ezért tervezőik kisebb geometrikus díszekkel vagy indokolatlan párkányokkal igyekeznek lekiismeretüket megnyugtatni.

Az új építészet azonban egyelőre a fővárosra korlátozódott, aránytalanul kevesebb alkotása valósult meg vidéken. Ugyancsak fogyatékosság, hogy viszonylag kevés ilyen alkotásnak volt urbanisztikai méretű hatása. Az új építészetegyüttesek helyett elszigetelten álló épületeket alkotott. Ha ez idő tájt a sajtóban érték is vádak, támadások az új építészetet, ha formáit gyakran elvetették és ócsárolták is, megfigyelhető, hogy ezeket a vádakat nem építészek, hanem főleg műkedvelők hangoztatták. Megállapíthatjuk tehát, hogy az 1930-as évek elejére a szakmai közvélemény többé-kevésbé felnőtt az új építészet befogadásához. Természetesen az új formák alkalmazásában még távolról sem volt egység, sőt, a nézeteltérések mintegy polarizálódtak.

Még néhány évtizedes távlatból is nehéz a kibontakozásnak ebben az első évtizedében az építészeti irányzatok árnyalatait egymástól megkülönböztetni. Többnyire ugyanis az egyes mesterek sajátosságai maradtak. Így pl. a kővel burkolt homloksíkba helyezett, káva nélküli sima homlokzatot eredményező, s így nagyon elegáns, divatos hatást keltő homlokzatmegoldás Kozma Lajos műtermének jellegzetessége. Molnár Farkas, Fischer József lakóépületeiket fehér vakolatos, a vasbeton szerkezet egyes elemeit kidomborító jellegben tervezték. Ismét mások jellegzetes ablaknyílásarányaikról voltak ismertek. Hatásos volt Lauber és Nyiri minden alkotása, választékos Wanner János építészete, nagyvonalú Gerlóczy Gedeon tevékenysége. A CIAM-ba tömörült építészek munkáit gyakran formailag is tüntető racionalizmus jellemezte, mások emellett inkább eleganciára törekedtek. A klasszicizálás emlékei még ott kísértenek — 1940 körül is — abban az irányzatban, mely eszmeileg a magyar népi művészetet tekintette

példaképnek, s nemzeti modern stílus megteremtéséhez tett néhány erőtlen lépést. A külföldi mintaképek is, melyeket elismertek és követtek, modernségük mellett bőven tartalmaztak klasszicizáló vagy népi építészeti elemeket, s a részletekben konzervatívak maradtak. De ezek az építészek már akkor sem voltak maradiak az építészeti együttesek megítélésében, s a városépítészet szempontjából elképzeléseik éppenséggel gyakran maradandóbbnak mutatkoztak, mint a fiatalabbaké.

A radikálisan új formaképzés hívei mellett sokan voltak — talán az új építészet mellett hitet tevő mesterek többsége —, akik az új építészet lényegét nem a külső megjelenésben, hanem a tökéletes funkcióban, elsősorban a jó alaprajzi megoldásban látták. Felfogásuk szerint az előző építészeti irányzatok elvetendő maradisága nem a homlokzat felesleges díszeiben keresendő, hanem az alaprajz gazdaságtalan túlméretezettségében. Ezért az épület funkciójából adódó igények tökéletes kielégítését mindennél fontosabbnak ítélték, még annak árán is, hogy a homlokzatok néha esetlenné váltak, látható konzolokat terveztek a párkány alátámasztására, vagy éppenséggel párkányt építettek, holott „divatosabb" volt az épületet csak egyszerű éllel zárni. Az így értelmezett funkcionalizmust hirdette Kotsis Iván, és általa hamarosan a Budapesti Műszaki Egyetem épülettervezés-oktatása is ennek szellemében folyt. Aminek a jelentősége igen nagy, ha figyelembe vesszük, hogy Kotsis azt az építésznemzedéket oktatta, képezte, nevelte, melyet ma találóan „harmadik nemzedék"-nek neveznek.

Az új építészet követői között több olyan jeles építész is volt, aki pályafutását eklektikus szellemben kezdte, s ha attól el is tudott szakadni — ami nem kis érdem —, nem alkotott rögtön olyan frissen és radikálisan, mint a pályakezdők. De ha például Kotsis Iván működésének a harmincas évekre eső szakaszában kimutathatók is közös vonások az osztrák Clemens Holzmeister vagy a német Schmitthenner alkotásaival, professzori tevékenységének, szemléletének korszerűségét bizonyítja, hogy tanszékén az új építészet szellemét már kompromisszum nélkül tükröző diplomatervek készültek. Ugyanez érvényes Györgyi Dénes oktatótevékenységére az Iparművészeti Főiskola keretében. Bizonyíték ez arra, hogy az a nemzedék, mely tevékenységét még az első világháború előtt kezdte meg, nem állt szemben a fiatalabbak radikálisabb modernségével, jóllehet saját tevékenységében ettől bizonyos mértékig távol tartotta magát.

Voltak végül olyan építők is, akik utánozták a sima felület divatját anélkül, hogy annak lényegét átérezték volna. Ilyen epigonok mindig is kísérték a nagy törekvéseket. Kár, hogy sok szánalmas mű kompromittálta így a kibontakozást.

VÁROSÉPÍTÉS

Az új építészet hazai kezdetének éveiben a gazdasági adottságok nem kedveztek a városépítésnek, városfejlesztésnek sem. Mégis fontos lépések történtek: haladó szellemű kezdeményezők munkájával sikerült olyan rendeleteket, szabályokat, törvényeket alkotni, amelyek a városépítést helyes irányba terelték, beindították a korszerű szemléletű városrendezési tervkészítést, s több vonatkozásban megteremtették a lehetőségét annak, hogy egyáltalán lehessen korszerűen építeni. A legjelentősebb ebben a vonatkozásban a városrendezésről és az építésügyről hozott 1937. évi VI. tc., majd a főváros 1940. évi Építésügyi Szabályzata.

Az új építészet szemléletének és szellemének urbanisztikai kibontakozását ez idő tájt három kimagasló városrendező szorgalmazta. Harrer Ferenc, aki képzettségét illetően jogász volt, a köztudatban az 1937. évi törvény alkotójaként él, s ő szorgalmazta már 1932-től kezdődően Budapest városfejlesztési programjának kidolgozását is. Warga László a városrendezés egyetemi tanára volt, s e diszciplína hazai művelésében elméletileg és tervezési munkáival a gyakorlatban élen járt. Messik Géza a közigazgatási munka gyakorlatával rendelkezett. Warga és Messik vezették be a keretes beépítést, mely a korszerű fővárosi bérház, illetve társasház városépítési lehetőségeit teremtette meg. Ezt a beépítési módot azután az 1940. évi Építésügyi Szabályzat tette általánossá. Külföldön a két világháború között úgyszintén bevezették. A régi zárt udvaros beépítésnél lényegesen egészségesebb volt. Minden irányban tágas légtérarányok keletkeztek, a lakásokat az udvar felé is lehetett tájolni, s főleg ki lehetett volna képezni a telektömbök közös belső kertfelületét. Preisich Gábor helyesen jegyzi meg, hogy „a telektulajdonosok

hamar rájöttek, hogy a szegélybeépítés révén kisebb befektetéssel értékesebb lakásokat nyerhetnek, ezzel a rentabilitás javul".

Az 1937. évi VI. tc., mely az 1964. évi építésügyi törvény alkotásáig megszabta a magyar városépítést, több lényeges kitételt tartalmazott. Meghatározta a városfejlesztési terv tartalmát és feladatait, megfogalmazta a beépítési javaslatot is tartalmazó részletes rendezési terv fogalmát. A törvény előírta, hogy „minden városnak meg kell állapítani városfejlesztési tervét", mégpedig viszonylag rövid határidőn belül. Továbbá „meg kell állapítani az általános és részletes rendezési tervet". Megszabta az általános és a részletes rendezési tervek tartalmát, megalkotta a városias kialakításra szánt terület fogalmát. Városrendezés szempontjából Budapesthez csatolta azokat a peremvárosokat és településeket, melyeket 1949-ben közigazgatásilag is — csekély kivétellel — a fővároshoz csatoltak. Különösen jelentős volt a törvény Budapest szempontjából, melynek városfejlesztési programját is ennek értelmében kezdték összeállítani. A törvény rendelkezéseinek végrehajtásában a fővárosban fontos szerep jutott a Fővárosi Közmunkák Tanácsának is, különösen a helyi építésügyi szabályzat alkotásánál. Preisich Gábor megjegyzi, hogy a törvény „jelentőségét fokozza az a körülmény, hogy a két világháború közötti, politikailag haladónak semmiképpen nem nevezhető időszakban született abból a célból, hogy a városi közösség érdekeit védje a telek- és építőuzsora ellen".

Az 1940-ben kiadott új budapesti Építésügyi Szabályzat védi a városképet. A homlokzat formai megoldását a hatóság még elő is írhatja, kötelezővé teheti. Törvényes lehetőséget teremt arra, hogy az építési engedély kiadásánál — mely eddig lényegében a beépítésre vonatkozó előírások betartásának ellenőrzésére szorítkozott — most a városképet torzító alakzatokat meg is lehessen tagadni. A korabeli kritika a Vállalkozók Lapjában 1940-ben keserűen jegyezte meg, hogy „Budapest házai másként festenének, ha ez a szöveg már ötven év előtt érvényben lett volna". Az új szabályzat az épületek magasságát az utcaszélesség függvényében határozza meg, korlátozza az erkélyek kiülési méretét stb. S végül egyik legjellemzőbb intézkedésként az építési engedélyezés jogát megvonja a kerületi elöljáróságoktól, s a polgármesternek tartja fenn, vagyis központi irányításba veszi.

Már 1939-ben — hosszabb előkészítés után — véglegesen megállapították Nagy-Budapest fő forgalmi úthálózatát. Egy évvel később rendelkeztek az építési korlátozásról a főútvonalak mentén, aminek azonban nemcsak városszerkezet-szanálási, hanem inkább polgári védelmi (akkori kifejezéssel: légoltalmi) okai lehettek. Mindenesetre az intézkedéseket urbanisztikailag is kedvezőeknek ítélték. Sok tervet készítettek a budapesti nagypályaudvarok rendezésére is; a Déli és a Nyugati pályaudvart Duna alatti alagúttal kívánták összekötni, illetve a Keleti pályaudvar megszüntetésével a Városliget mögött létesítettek volna új Központi pályaudvart. Végül — a MÁV álláspontja alapján — mindössze a Nyugati pályaudvar kijjebb helyezését tartalmazta a fővárosi rendezést előkészítő javaslat.

A főváros forgalmi hálózatával kapcsolatos két új Duna-híd tervezése, illetve építése: a Boráros téri híd 1933—1937 között alsópályás szerkezettel épült, az óbudai Árpád-hídnak csak a pillérei készültek el, a hídpálya már csak a felszabadulás után. Az új Duna-hidak építésével a csatlakozó területek rendezési terveire, valamint más városrendezési, középülettervezési témákra pályázatot írtak ki. A Borásos téri híd budai hídfőjének patkó alakú, akkor újszerű, máig álló hídfeljárója — a budai hídfő környékének kialakítására hirdetett tervpályázat nyomán — Granasztói (Rihmer) Pál, Heim Ernő és Orczy Gyula javaslata szerint épült. 1936 decemberében az Árpád-híd óbudai feljárója környékének rendezésére, nemsokára pedig a pesti hídfő rendezésére írtak ki pályázatot. Az Óbuda tárgyában befutott pályaművek közül figyelemre méltó az Olgyay testvérek által javasolt, de meg nem valósított, inkább elméleti érdekességű „Via Antiqua" útvonal. A főváros központjára kiírt tervpályázat a kis körút és a mai Népköztársaság út csatlakozását, a városháza elhelyezését volt hivatott megoldani. A tervezők többsége reprezentatív, de költséges, és így a megvalósíthatóságtól távol álló elképzeléseket vetett papírra. Ugyancsak a főváros forgalmi hálózatával kapcsolatos — régebbi keltezésű — Ligeti Pál terve egy várostengelynek nevezhető, reprezentatív belvárosi útvonal kialakítására a Szabadság tértől a Kálvin térig. Ezzel a nagyszabású, de a kor sok más pályaművéhez hasonlóan a gyakorlati megvalósíthatóság szempontjából irreálisnak bizonyuló elképzeléssel szemben több, később megvalósított elemet tartalmazott Granasztói Pál, Heim Ernő és Hönsch László pályázata, így a mai Népköztársaság útja bekanyarítása a mai József Attila utcába, a Deák tér forgalmi rendezése és a mai Engels tér megtartása

(melynek helyére sok terv teátrális kapuzatot vagy más látványos megoldást javasolt). A főváros rendezését szolgálta 1940-ben a Központi Városházára kiírt tervpályázat, melynek kiírása szerint a régi városházát a Martinelli utca felőli szárny és a kápolna műemléki részein kívül bonthatónak lehetett feltételezni. 1943-ban tervpályázatot írtak ki a Ferencváros rendezésére. A pályázók javaslata szerint a Kálvin tér és a Boráros tér között közvetlen forgalmi összeköttetést kell létesíteni a Kálvin téri templom és az érintett terület épületállományának nagymérvű bontása árán is. Mindezekből a pályatervekből és más városrendezési elképzelésekből azonban nem sok valósult meg, az általános gazdasági nehézségek mellett főként a tervek irreális, gyakran csak dekoratív hatásra törekvő elképzelései miatt. A Madách út évtizedek óta húzódó kiépítéséhez ugyan végül 1937-ben hozzákezdtek, de a korábbi nagyszabású elképzeléssel szemben retrográd építészeti kompozíciót és szűkös kialakítást valósítottak meg, azt is alig 100 méternyi szakaszon.

Az Újlipótvárosra 1933-ban készült el a szabályozási terv, mely a keretes beépítést kötelezően előírta. 1920 és 1940 között itt 6318 lakás épült. Preisich Gábor írja: „Az Újlipótváros a formailag modernné váló építészet elterjedésének, egyben a bérházspekulációnak legjellegzetesebb területe. Az előírt 14 méter épületmélység és a 15—16 méteres átlagos telekszélesség folytán kialakult a két világháború közötti pesti bérház jellegzetes típusa." Budán a Víziváros rendezésére 1937-ben új szabályozási tervet készítettek, melynek fő tengelye a Csalogány utca. A nagyobbára földszintes épületek helyén létesítendő épületek magasságát 3—4 emeletben állapították meg.

Az 1930-as évek elején több pályázatot írtak ki a Tabán rendezésére. 1932—1933-ban, amikor a gazdasági válság következtében sok lakás állt üresen, itt mintegy 700 lakást, jobbára szintén földszintes, elavult épületet kiürítettek, s nemsokára lebontották őket. A Tabán megoldására kiírt tervpályázaton a második díjat nyert terv — melynek szerzői Árkay Bertalan, Hönsch László és Katona Mihály — vetette fel először az addig beépítésre szánt terület parkosítását, és javasolta, hazánkban első ízben, hogy az Attila út mentén a hegy felé való kilátás biztosításával kereszt irányú sávos beépítés létesüljön. Az új Tabán beépítése helyett végül is a zöldterületként való kialakítás mellett döntöttek. 1937-ben tervpályázat foglalkozott a tabáni gyógyszálló építésével. 1930 és 1940 között épült ki a Krisztina körút egységes, 6 emeletes utcasora, úgyszintén — a Déli pályaudvar mellett — a mai Magyar Jakobinusok tere. Budapest egyik legintenzívebben fejlődő területe a Gellérthegy déli lejtője és a déli összekötő vasútvonal közötti terület, valamint a csatlakozó Lágymányos volt, ahol egyrészt bérvillák, másrészt bérházak épültek nagy számban. A Bocskai úttól délre fekvő területen a harmincas években a bérházak már a korszerűbb, keretes beépítéssel épültek. Ekkor épült ki a Körtér is. 1941-ben tervpályázatot hirdettek a mai Irinyi József utca építészeti kialakítására; a díjnyertes pályázat magasházas beépítést javasolt. Óbuda, Angyalföld, Zugló, a budai hegyvidék és a peremvárosok rendezése tekintetében is sok értékes gondolat merült fel, terv készült el ezekben az években.

Az 1937. évi VI. tc. nyomán, a kötelező előírás következtében megkezdődött a vidéki városok rendezési terveinek készítése is. A korábbi városrendezési tervek közül ki kell emelni Warga László tervét Eger rendezésére, valamint Pécs rendezési tervét, melyet Nendtwich Andor és Weichinger Károly készítettek. Ez utóbbiból a Mecsekre vezető, a városra szép kilátást nyújtó út valósult meg. Szegeden Pálffy Budinszky Endre és Hergár Viktor tevékenysége jelentős. Vác rendezésére Bierbauer Virgil és Granasztói Pál állítottak össze városfejlesztési programot. A történeti városmag rekonstrukciója szempontjából jelentős Székesfehérváron Kotsis Iván és Schmiedl Ferenc e műfajban úttörő munkája. Sopronban a belvárost szegélyező Várkerület — ma Lenin körút — forgalmi rendezése Bergmann (Boronkai) Pál tervei szerint készült. A Széchenyi tér áttörése árán épített Mátyás király utca, sajnos, városépítészeti szempontból hátrányos helyzetet teremtett. A vidéki lakótelepek közül kimagaslik a nagykanizsai ún. MAORT-lakótelep. Több vidéki város rendezésére írtak ki tervpályázatot is, az átmeneti területi változásokkal Magyarországhoz csatolt területeken is (Újvidék, Kolozsvár).

Új falvak tervezéséhez az 1940. és 1941. évi Duna- és Tisza-árvizek utáni újjáépítés szolgáltatott alkalmat. Az árvíz sújtotta területeken felépített, mintegy 17 000, szerény kivitelű ház a magyar falu elmaradott építészeti kultúrájában jelentős fejlődést képviselt. Az árvízkárok nyomán újjáépülő falvak építési programjához csatlakozott az Országos Nép- és Családvédelmi Alap (ONCSA) helyenként településrendezés méretű építőtevékenysége.

ÉPÍTŐTECHNIKA

A tartószerkezet céljára használt legfontosabb építőanyag most is a falazótégla maradt. 1929 óta megváltozott méretekkel (25 cm — a régi 29 helyett) gyártották. Az épületek falai az új, kisméretű téglával vékonyodtak, a karcsúbb szerkezetekre ezzel is lehetőség kínálkozott. A tégla általában jó minőségű volt, a téglagyárak az ország egészét behálózták. Az Alföldön gazdasági előnyei miatt a vályog a népi építés kedvelt szerkezeti anyaga maradt. A födémeket a többszintes városi épületeknél leggyakrabban sűrűbordás, téglaidomtestes vasbeton szerkezettel építették, mely mintegy 6 m fesztávolságig volt alkalmazható, s így a lakó- és középületek nagy részének megfelelt. Szinte minden nagyobb téglagyár kifejlesztette a saját idomtesttípusát. A téglafal és az idomtéglás vasbetonfödém-együttes mellett az 1930-as években kezdett elterjedni a teljes vasbeton váz is, mégpedig nemcsak ipari és középületeknél, hanem lakóházaknál is. A vasbeton szerkezetek építését szabályozó előírások eltértek a későbbiektől, ami az épületeknél formailag is megmutatkozik: akkor még karcsúbb oszlopok és vékonyabb lemezek építése volt megengedett, mint ma. A költséges zsaluzási munkák nem okoztak gazdasági hátrányt, aminek következtében a körszelvényű oszlopok s a bordás födémlemezek gyakoribbak, mint később. A vasbeton szerkezetekhez a vállalkozók a portlandcement helyett szívesen használták az aluminátcementet (bauxitcement), mert a gyors, már néhány nappal a bebetonozás után lehetséges és megengedett kizsaluzás a zsaluzódeszka változatos felhasználását tette lehetővé, s így fokozta az üzleti hasznot. Az aluminátcement veszélyes tulajdonságait alig ismerték, s így nem tudták, hogy a magas kötési hő miatt a vastagabb szelvényű szerkezetek belsejéből a keverővíz eltávozik, s a kötés nem jön létre. Az ilyen cementből készült szerkezetek idővel szétmálásra is hajlamosak. Ezért néhány évtized múltán már sok szerkezetet, amely ez időben épült, meg kellett erősíteni vagy le kellett bontani. A tartószerkezetek közül az évszázad elején általánosan használt acélgerendák alkalmazása erősen visszaszorult, födémeknél és teljes acélvázaknál egyaránt. Mégis épültek acélvázzal többszintes középületek, így Budapesten a Mező Imre úti (akkor Fiumei úti) *Magdolna Balesetkórház* (Gerlóczy 952, 954
Gedeon és Körmendy Nándor, 1940), a *Kútvölgyi úti kórház* (Csánk Rottmann Elemér, 1940—1943) stb.

Falakat gyakran építettek kőből is, mégpedig általában helyi választékból. Mivel vidéken az építőanyagot még szinte kizárólag szekérrel fuvarozták, vagy a bánya közelében lóvontatású csillékre rendezkedtek be, a távolabbi vidékekről származó építőkő alkalmazása ugyancsak költséges lett volna. A kőfal — vegyes falazatként ún. téglahátfallal — mégis igen kedvelt volt középületeknél vagy mindenfajta épületnél lábazati, illetve földszinti falazat céljaira. Az első világháborúig a fővárosban különösen kedvelt tömött, szép színű, csiszolható mészkövek, gránitok és más nemes lábazati faragott kövek alkalmazása korlátozódott, mivel a legtöbb bánya a határokon túlra került. Ezzel szemben az új építészet szívesen burkolta épületeit — a kőcsatlakozásokkal finom hálós mintázatot kirajzoló — fehéres mészkő-, ún. travertinlapokkal, melyeket a Buda környéki bányákból szállítottak Budapestre.

A homlokzatképzéshez nem kevésbé kedvelték a fehér kőporos vakolatot, melynek a felületét különféle eldolgozásokkal csinosították: dörzsölték, kaparták, „cuppantották", „hernyózták". A fehér, különösen kezdetben, az új építészet legkedveltebb színe volt, akár kőből, akár vakolatból készítették a falfelületet. A szabadon álló épületeknél, nagyobb középületek esetében is, a fehér színt választották. Zárt utcasorban épült bérházaknál a fehéren kívül pasztellszínű vakolatokat is alkalmaztak. Kész vakolóhabarcs adalékanyagként került forgalomba a csillámot is tartalmazó, egyenletes színt biztosító ún. nemesvakolat.

A vasbeton építés elterjedése általában kiszorította a régi, belső lépcsőszerkezeteket, az acélgerendával szélen alátámasztott, ún. gyámolított kőlépcsőfokokat, és különösen a falba befogott, ún. lebegő kőlépcsőfokokat: mindezek helyett vasbeton gerendával alátámasztott (gyámolított) kő-, illetve műkő lépcsőfokok terjedtek el, még inkább a vasbeton lépcsőlemezek, melyeket kőlapokkal burkoltak. A lépcsőkorlát helyett gyakran tömör vagy félmagasságig tömör lépcsőmellvédek épültek. A lépcsők artisztikus megjelenését — melyre lakó- és középületeknél akkor egyaránt nagy súlyt helyeztek — a vasbeton szerkezetek gondos iparosmunka kivitelezésével (zsaluzattal, betonozással, burkolással és lakatosmunka-kiegészítésekkel) biztosították. Ezért a lépcsőkorlátok fém alkatrészeit gyakran krómnikkel bevonattal látták el.

A padlóburkolatok szerkezeti megoldásánál sem a kő-, sem a faburkolatok esetében jelentős változást az előző korhoz képest nem tapasztalhatunk, de van különbség a műmárványnak nevezett burkolólapok alkalmazásában és a gyártott lapok választékában. 1930 után rohamosan csökkent, majd szinte megszűnt a mintás burkolólapok iránti igény. Az új építészeti felfogásban fogant épületekben az egyszínű fehér vagy színes (sárga, piros, zöld), illetve fekete lapokat többnyire sakktáblaszerűen helyezték el. Előcsarnokokban, nagyobb közösségi helyiségekben nagyobb méretű, a lakások ún. vizes helyiségeiben kisméretű (10 × 10 cm) lapokat alkalmaztak.

Az asztalosmunka technikai fejlődése is befolyásolta az építészeti arculatot. Ajtólapoknál az 1920-as évekig kizárólag alkalmazott, váztáblás összeépítés helyett elterjedtek a lemezburkolatú (ún. lemezelt) megoldások, melyek — az új formatörekvésekkel összhangban — sima felületűek. Üvegezett ajtóknál ebbe a sima felületbe az igényeknek megfelelő kisebb-nagyobb, különféle alakú nyílásokat vágtak (különösen kedveltek a bejárati ajtókba vágott kör alakú és lekerekített nyílások), szemben a régebbi gyakorlattal, ahol az üveg a vésett deszkabetét helyét foglalhatta el. A mázolt ajtólap a lakkfelület kovalapos csiszolásával fényes, csillogó felületet alkotott. Az ablakszerkezeteknél a külföldön már elterjedt egyesített szárnyú (ún. Teschauer) kivitelt hazánkban is alkalmazták, ugyanakkor a kétrétegű, kapcsolt gerébtokos ablakszerkezet mellett is kitartottak. A tetszetős, nagy bevilágító felületet biztosító ablakok gyakran készültek tolószárnyakkal. A lakószobák ablakait általában faredőnnyel szerelték fel, a falszerkezetbe süllyesztett redőnyszekrénnyel. A régebben használt, mintás vagy feliratos, maratott üvegtáblák ajtóknál szinte megszűnnek, áttetsző üvegként öntött üveget alkalmaztak. Fém szerkezetű ablakok — bejáró ajtókkal kombináltan üzletportáloknál — középületek bejáratainál fordultak elő. Ajtó- és ablakszerkezetek gyártására nagy kapacitású és minőségi munkát szállító cégek vállalkoztak: az épületasztalos-munka tekintetében a Halaman céget, a fémszerkezeteknél a Haas és Somogyi céget kell megemlíteni mint olyanokat, melyeknek termékei a hazai építészet milyenségét befolyásolták.

Az épületgépészeti munkanemekben az egyenletes technikai fejlődés következtében jelentős változás az új építészet elterjedésének éveiben nincs: vízvezeték, csatorna, központi fűtés, gázszolgáltatás és felvonók mind ismertek voltak már évtizedek óta. A lakások fűtésének fejlődéséről más helyütt szólunk. A villanyvezetékekkel kapcsolatban viszont meg kell említeni, hogy a régebbi előírásokkal ellentétben most kizárólag falba süllyesztett vezetékeket építettek. A gépészeti munkák közül a szerelvények formai kialakítása, részben már „formatervezett" alakja befolyásolta döntően az épületek jellegét. A régi, horganyzott fürdőkádak helyét a beépített, zománcozott kádak foglalták el, mosdók, W. C.-kagylók, bidék és konyhai kiöntők alakja tetszetősségre törekszik. A vízcsapok krómnikkelezett kivitelűek, csakúgy a zuhanyzókarok vagy a W. C.-öblítőtartályok húzói. Ugyancsak jelentős változás, hogy a felvonókat — lakó- és középületekben egyaránt — többnyire külön elfalazott aknában vezetik, míg régebben a háromkarú lépcsők nagy középső terét töltötték ki.

A magas tetős épületekre a hagyományos kettős hódfarkú cserépfedés mellett mind gyakrabban használták az újabban forgalomba került hornyolt cserepet. Igényesebb építtetők kitartottak a tetszetősebb hódfarkú fedés mellet, vagy palával fedték a tetőt, amelyből a (sarkára állított) sokszögű lapokon kívül a romboid alakú lapok gyakoriak. A hullámpalafedést az Eternit Gyár már hirdette, egyelőre azonban főként ipari és mezőgazdasági épületeknél alkalmazták. A magas tetők ácsolt tetőszékei azonban a nagy faanyagigény miatt kezdtek kiszorulni, holott a kötőgerenda elhagyásával és a fedélszékeknek a födémre, illetve a középfalra támaszkodásával a beépített faanyag mintegy harmadát sikerült megtakarítani. Takarékosabb megoldásnak mutatkozott és a műszaki tökéletesség szintjére jutva több szintes lakó- és nagyobb méretű középületeknél egyaránt alkalmazták a lapos tetőnek nevezett, enyhe hajlású tetőt, s vele a tetőszigetelés új technikáját is. E munkanemben Budapesten a Helvey Tivadar cég emelkedett ki. A lapos tetős megoldást azonban sokan még nem tekintették elfogadhatónak, különösen ott, ahol régebbi magas tetők mellé került. Így azután a lapos tető elterjedését városépítészeti megoldások korlátozták. A lapos tető elé falazott attikák, s főleg a rajtuk átbújtatott, átvezetett lefolyócsatornák sok beázás, vakolatlemállás és így építési hiba forrásai. Ugyancsak idegenkedtek — a hibalehetőség miatt — az ún. belső vízelvezetéstől. A lapos tető tehát — építőtechnikai és esztétikai megoldatlanságok miatt — csak vontatottan terjedt el, noha az új építészet egyik jellemző

formai megoldásának tartották. A népies építészet magas tetős házai az új építészet híveinek szemében maradinak minősültek.

Az építőtechnika Magyarországon nem volt számottevően gépesítve, a komolyabb vállalkozók is mindössze betonkeverőgépekkel rendelkeztek. A földmunkákat kézi erővel végezték, a földet a munkahelyen talicskával mozgatták, kubikos hagyományok szerint. A fő lemaradás az építőanyagok magasba emelése terén mutatkozott: az építőanyag-felvonók ún. japánereket (kerekes építőanyagtolókocsikat) emeltek a több szintes épületek különböző emeleteire. Az olcsó munkaerő miatt azonban sok helyütt rézsűs feljárón („trepni"), saroglyával cipelték az építőmunkások a téglát, betont, habarcsot a felsőbb szintekre. Az említett travertin homlokburkolat nem utolsósorban azért is terjedt el, mert ehhez nem kellett nehéz homlokzati állványt építeni, ami tetemes költséget jelentett volna.

A kivitelezési munkákkal kapcsolatban még meg kell jegyezni, hogy az építőmunkások nagyrészt a hagyományos munkanemekben voltak iskolázottak: kiváló kőművesek, ácsok, bádogosok stb. dolgoztak a fővárosban és vidéken. Az új építőtechnikában azonban még a munkákat közvetlenül irányító építőpallérok sem voltak járatosak, vasbetonszereléshez alig értett néhány szakmunkás. Ezért a kényesebb vasbeton munkákat gyakran kellett külföldi cégekkel kiviteleztetni (Weiss und Freytag), s a hazai vállalkozók által készített szerkezetekbe sajnálatosan sok hiba csúszott. Mindennek ellenére a hazai építőipar, éppen az 1930-as években és a második világháború alatt, felzárkózott a technikai fejlődés által megkövetelt szinthez. Példaként említsük meg a Fejér és Dános, a Sorg Antal és fiai (később Magyar Építő Rt.) stb. cégeket, melyek minden munkanem kivitelezését összefogták. Végül is a hazai építőtechnika olyan kényes munkákra is vállalkozhatott, mint pl. a Budapest *Hamzsabégi úti autóbusz-* 965
garázs vasbeton héjszerkezetének megépítése. Az új építészettel elterjedt új építőtechnika az építőmunkásság sorában kinevelte azt a gárdát, mely az 1950-es években megindult nagyarányú építőtevékenység teljesítéséhez elengedhetetlen törzsnek bizonyult. A két világháború közötti építőtevékenységnek eléggé nem méltatható érdeme ez is.

AZ AVANTGARDE ÉPÍTÉSZET FORMAI MEGOLDÁSAI

Az építészeti formaképzés terén a harmincas években erőteljesen az avantgarde alkotásokra támaszkodtak: az épületet zárt tömegbe, lehetőleg fekvő hasáb formába komponálták vagy — a funkciónak megfelelően — ilyenek együtteséből alkották. A homlokzat lehetőleg hófehér volt, az ablakok közül a nagyobbak hatásos foltként ékesítették a falfelületet, a kisebbeket vagy a sorban elhelyezkedőket szalagba fogták össze. Az üres falfelület dekoratív elemmé lépett elő, melyet legfeljebb egy függőleges ablakcsík vagy egy zászlótartó díszíthetett. A több szintes épületek esztétikai hatása is emelkedett, ha az épület talapzat, illetve lábazat helyett oszlopokon állt. A sajátos esztétikai hatásra törekvés olyan jellegzetes eszközökkel dolgozott, hogy a mai távlatból szinte a harmincas évek stílusáról lehet beszélni, melynek a különféle irányzatokat átfogó számos közös vonása volt. Nem a racionális építés egyszerű formai kivetülése ez, hanem tudatosan keresett és ápolt építészeti megjelenés.

Amíg az építészet, lassúbb fejlődése miatt, még az avantgarde művészet kezdeti fázisában kifejlesztett formáit kedvelte, addig a sokkal rugalmasabb, a divatnak engedelmeskedő vagy éppenséggel divatot teremtő formatervezés abba a fázisba lépett, melyet újabban az „áramvonallal" jellemezünk. A formatervezés fiatal művészeti ág volt. Tudatos alakításai alig egy-két évtizede kísérhetők nyomon, noha meg kell állapítani, hogy amióta az ember gépet gyártott és vassal épített, annak díszítésére, majd csinos kivitelére esztétikai okokból — s ennek felismerése nyomán már üzletiekből is — mindig is törekedett. Hol plagizálta más műfajok évszázadok alatt kifejlett formáit, hol pedig merészen előretörve, egyéni fantázia alapján keresett megfelelő formákat az újabb tárgyakhoz, eszközökhöz, berendezéshez, csomagoláshoz.

Az áramvonal divatos jelszó volt, vajmi kevés köze lehetett a közlekedési eszközök aerodinamikai tulajdonságait javító tudományos meggondolásokhoz. Stilizálás volt, formaigények kielégítése. A személygépkocsik — vagy ahogy akkor nevezték őket, az automobilok — ennek az áramvonalstilizálásnak a legjobb példái. Az autókat a mozdonyok és vonatok áramvonalas burkolata követte,

holott ez semmilyen aerodinamikai előnyt nem jelentett számukra — őket pedig a használati tárgyak, a rádiók, a telefon „áramvonalasítása". Az autókarosszériák néha olyan áramvonalasan csapottak voltak, hogy a hátsó ülésekre jóformán nem is lehetett leülni. Le Corbusier a funkcionális és esztétikus tervezés példájának már 1921-ben a járműveket jelölte meg. Természetes, hogy az áramvonal formadivatja azokban az években, amikor Le Corbusier építészete példaképpé kezdett válni, az építészetre is hatott: a belsőben a bútorra, de még inkább a fal- és mennyezetdíszítésre, a külsőben a részletekre, így a kirakatportálra, az ablakra stb. A mennyezetről a falra átvezető bordanyaláb-motívum a mozi belső terében, az íves alaprajzi vonallal záródó zárt mellvédes lakóházi erkély, az íves lépcső, a körablak mind az „áramvonalstílus" termékei. De egész épülettömegeknél is megjelent a kör alaprajzú kompozíció, a henger, illetve félhengeres alak: Rimanóczy Gyula különálló *lakóépület-lépcsőház*ánál, a harkányfürdői *OTI-gyógyszálló* nagy erkélyes rizalitjainál, valamint a *városmajori templom* abalakainál. Az építészek örültek, ha a homlokzat egészét az utcavonalhoz igazítva ívesen képezhették ki, mint pl. a mai Mártírok útján a foghíjbeépítéseknél. Ha egyenes utcavonallal határolt telek ilyenre nem adott lehetőséget, akkor a részleteknél tompították le íves átmenetű formákkal az éleket és sarkokat, hogy végül az épület egésze megfeleljen a korszellem divatjának (Hofstätter és Domány: *Fővárosi Elektromos Művek bérháza*). Az áramvonalas divat még az épületeket dekoráló szobrokra is átterjedt.

A fejlődés további lépéseként az építészet kiegyensúlyozottabb megfogalmazásra törekedett. Egyrészt — a hazai építészet történetében nem először — a népi formák felé fordult: tornácot, árkádsort, oromfalat, népies párkányt alkalmazott sima, egyszerűsített formában. Másrészt az építőanyag sajátszerűségét igyekezett hangsúlyozni. Nem a már „lejárt" konstruktivizmus módján, hanem az anyag megfelelő kidomborításával és szépségének érvényrejuttatásával. Fővárosi példákat idézve az első irányzathoz sorolhatjuk Árkay Bertalan árkádos földszintű, *Csalogány utcai bérház*át (1943), a másodikhoz — szépen összedolgozott kő- és üvegfelületeivel — Gerlóczy Gedeon Pest *belvárosi bérház*át (Petőfi Sándor u. és Párizsi u. sarok, 1944) vagy a vasbetonváz szerkezet jellegének érvényesítésével Kozma Lajos *rózsadombi villá*ját (1937).

A periódus magyar építészete kiforrott alkotásokban gazdag; az épületek színesek, változatosak. A kiváló és tiszta példák mellett természetesen vannak kompromisszumok, keveredések, tévelygések, próbálgatások, mint ahogy azt minden nagy átalakulásnál megtalálhatjuk. A nagyközönség, a közületi építtetőket képviselő hivatalos személyek és az idősebb építésznemzedék sok tagja részéről megnyilvánuló fenntartások ellenére az új építészet töretlenül haladt előre.

ÉPÍTÉSI FELADATOK

LAKÁSÉPÍTÉS

A 19. századi urbanizálódás következménye, hogy az építészettörténet egyik legjellemzőbb alkotása a lakóház lett. A harmincas évek hazai lakásépítése jelentőségének érzékelésére példaként tekintsük át először egyetlen év eredményeit. 1937-ben Magyarországon 14 512 lakóház épült, a lakásszaporulat 20 080 lakás volt. Ez az előző évhez képest (13 281, illetve 18 999) növekedést jelent, ami a háború előtti gazdasági fellendülés következménye. Építészeti szempontból is elgondolkoztató, hogy ennek a lakóházépítő teljesítménynek túlnyomó többsége, 95,7%-a földszintes épület volt. Háromemeletes, illetve ennél magasabb lakóház 1937-ben 214 épült, ebből Budapesten (és a fővárost környező, akkor még önálló közigazgatású városokban) 208, vidéken mindössze 5 (!). A lakásszaporulat volumenének érzékeltetéséhez hozzátartozik annak ismerete, hogy 1937-ben mintegy 2500 lakóházat bontottak el. Az így szaporulatként fennmaradt 20 080 lakásnak több mint fele egyszobás. A fővárosban a fürdőszobák száma emelkedni kezdett, de vidéken változatlanul alig épült fürdőszoba.

Ellentétben a századforduló idejével, amikor az építészeti fejlődés jellegét főleg jeles középületek határozták meg, most, a városiasodás szempontjából, a lakásépítésé az elsőbbség. A lakásépítés e kor építészettörténetében az egyedi építészeti teljesítmény, a szociális helyzet és a településfejlődés tekintetében egyaránt meghatározó.

CSALÁDI HÁZ

A hazai építészetben az új építőstílus a családi ház műfajában köszöntött be. Ezt a Bauhausban tanult, külföldről hazatért építészek és az itthon nevelkedett, haladó szellemű építészek szinte egyszerre kezdeményezték. Budai villák és balatoni nyaralók voltak az első feladatok.

Amikor 1928 és 1930 között az első, új szellemet tükröző családi házak megépültek, hatásuk az építésztársadalomra nagyobb volt, mint az építtetőkre. Az építészek ezeken a példákon mérhették le az új építészet előnyeit, igazságát, korszerűségét, gazdaságosságát. Az újgazdag nagypolgárság, melynek köréből az építtetők kikerültek, túlnyomó többségben ellenszenvvel viseltetett a „kockaházak"-kal szemben, sőt — nem is minden ok nélkül — baloldali politikai állásfoglalást is látott ebben az építőstílusban. Ennek a rétegnek a hagyományhoz való ragaszkodása olyan tényező, amely a családi ház építésében mindvégig meggátolta az új tendenciák maradéktalan érvényesülését.

A családi ház műfajának mégis jelentős szerepe volt az új építészet elterjedésében. Az építészek említett meggyőződése mellett azt a magot képezte, amelyből az átfogó új építészeti gyakorlat kinőtt. Funkcionálisan befolyásolta a több lakásos házak (bérházak, bérvillák, társasházak) lényegesen nagyobb számot kitevő, modern szellemű építését. Az első korszerű családi házakkal építészeink kiállításokra is vonulhattak. Külföld felé kimutathatták, hogy hazánk is felzárkózott a korszerűen építő országokhoz. Az egyetemi ifjúságot ilyen példákkal képezni és nevelni lehetett. A haladó építészek említett „hivatalos" mellőzése miatt a lakásépítés volt az egyetlen műfaj, s ezen belül a családi ház az a kiindulópont, ahol a legjobbak már kezdetben munkához, feladathoz jutottak.

A külföldön bevált és kedvelt mintalakótelepek példájára 1931-ben Budapesten a Pasarét végén felépítették a *Napraforgó utcai kislakásos mintalakótelepet*. Építési vállalkozók kezdeményezték a kiskertes, gazdaságos lakóház elterjesztésére. A főváros az építési előírások kivételes és kísérleti módosításaival járult hozzá a sikerhez: fél nagyságú telekalakítást engedélyezett. Konzervatív és haladó szellemű építészek egyaránt egy-egy családi házat terveztek, voltak, akik többet is. A lakótelep építésében részt vettek Fischer József, Kozma Lajos, Ligeti Pál, Masirevich György, Bierbauer Virgil, Hajós Alfréd és mások. Alkotásaik együttese híven kifejezi az új építészet kezdetének nehézségeit, funkcionális és formai sokrétűségét, gazdasági kényszerűségeit. A lakótelep mégis nagy feltűnést keltett, és sok szempontból meggyőző példának bizonyult.

BÉRHÁZAK

A két világháború közötti építőtevékenység mennyiségileg legjelentősebb terméke a zárt sorú, városi beépítésbe illeszkedő, több szintes és több lakásos ház, melyet — a lakások értékesítésének egyik módja alapján — bérháznak neveztek. Valójában a bérháztípusú lakóépületek jelentős hányada a lakók tulajdona volt, a lakásokat öröklakásnak nevezték. A „bérház" egyhamar az új építészeti törekvések egyik legsajátosabb alkotása, típusa lett. Az új építészet jegyében fogant bérházat a már korábban emelt házaktól több alapvető vonás különbözteti meg. Így az említett keretes beépítésből fakad a bérház alaprajzi rendszerének változása. Egy lépcsőházhoz szintenként — különleges telekosztások és telekméretek esetétől eltekintve — többnyire kettő-négy lakás csatlakozik (a telek szélességének és a lakások kívánt nagyságának függvényében). A függőfolyosós alaprajzi rendszer, mely a 19. század zárt udvaros beépítését (s majd a későbbi sávházas típusokat) jellemezte, ritka. A lakások már kizárólag „komfort"-tal épülnek, vagyis konyhával és fürdőszobával. A konyhahelyiség méreteihez kötött („beépített") bútor még szinte ismeretlen, a fürdőszoba azonban már teljesen korszerű berendezéssel (mosdó, fürdőkád, W. C.- és bidécsésze) ellátott. A lakások kis előszobáját gyakran követi az ún. hall, melyet központos alaprajzi elhelyezkedése (átjárószoba), illetve közvetett megvilágítási lehetősége különböztet meg a többi szobától. A szobák száma — a hallon kívül — egy, kettő vagy három, ritkán több. A konyha és kamra közelében vagy éppenséggel a konyhából (esetleg annak külön előteréből) cselédszobának nevezett személyzeti hálófülke nyílott. Gyakori lakástípus volt az ún. garzonlakás, néha egyterű, főző- és fürdőfülkével, többnyire azonban egyszobás összkomfortos lakásként kialakítva,

melyhez néha még hall is tartozott. A telek lehető legtökéletesebb kihasználása érdekében a különféle méretű — szobaszámú — lakásokat variálták, az emeleti alaprajzok természetesen többnyire megegyeztek. Az átlagban 15—25 méteres telekszélességek mellett általános volt a kétfogatú alaprajz, melynél a lépcsőház két oldalán, az utca és az udvar között, az épület teljes mélységében helyezkedett el a lakás, a homlokzatokra nyílóan egy-egy szobával, középütt a hallal. Szélesebb telkek esetében e két „átmenő" alaprajzú, szélső helyzetű lakás között egy vagy két kisebb lakás helyezkedett el. A lépcsőház szinte mindig az udvari homlokzatra került, függetlenül a telek tájolásától, főleg, mert a kor felfogása megkövetelte a lakások utcai fekvését, másrészt azért is, mert a lépcsőházat hatásos homlokzati elemként nehezen lehetett felhasználni. Ezekben a bérházalaprajzokban a funkcionalizmus a helyiségek alapterületi kiegyensúlyozottságában, helyes kapcsolódási sorrendjében, célszerű megvilágításában és — kvalifikált építészek munkáinál — a jó bebútorozhatóságban egyaránt megmutatkozott. A régebbi bérházlakásokhoz képest a belmagasság 2,80—3,00 m körüli értékre csökkent, ami takarékosságot jelentett, és jobb térhatású szobákat eredményezett. A lakás értékét a kor felfogása szerint növelte, ha erkély is csatlakozott a szobákhoz, azt azonban a poroláson kívül alig használták. Az erkélyek néha — kihasználva az új szerkezeti lehetőségeket — sima vagy tagolt peremű vasbeton lemezből állnak, melyre pálca osztású idomacél korlátot helyeznek. Még gyakoribbak a zárt falu erkélymellvédek, amelyek alaprajza az egyik oldalon negyed körívvel zárul, és sokszor félköríves alaprajzúak. Felületük a másik oldalon a homlokzati síkkal olvad egybe.

A fürdőszoba és a konyha a régi — századfordulón épült — bérházakhoz képest a minimál méretre csökkent, a lakószobák alapterülete is kevesebb lett, ami a hagyományos, század végi, illetve még a húszas években is gyártott, nagyméretű stílbútorok használatát nehezítette. Új bútor viszont még kevés volt, mert a lakáshasználat sajátos vonásaként kell megállapítani, hogy a célszerű, kisméretű, egyszerű, új bútor lassabban terjedt el, mint amennyire az épülő új lakások mellett szükséges lett volna. A bérház földszintje — a bejárat miatt — a többi szinttől eltérő alaprajzzal épült, többnyire kisméretű házmesterlakással, mely ugyan hasonló komforttal rendelkezett mint a többi, de általában csak egyszobás volt. A belépő és a lépcsőház között kialakított teret általában az új építészet hatásos és tipikus enteriőrjének tekinthetjük: gyakran mennyezetig kővel burkolt, a lakók névjegyzékének artisztikus elhelyezésével és befoglalásával, esetleg órával, az előlépcsőkön szőnyeggel és jól megkomponált átmenettel a lépcsőház ugyancsak jól megformált elemeihez. Mindehhez hatásos mesterséges megvilágítás járult. Képzőművészeti alkotások (szobor, dombormű, absztrakt díszítés) elhelyezése sem ritka. Málnai Béla *Pozsonyi úti* és Molnár Farkas *Pasaréti u.* 7. sz. *bérház*ainak (1937) előtere találó példák ilyen igényes kialakításra.

A bérház tartószerkezete is fejlődött. A hagyományos középfőfalas téglaszerkezeteket sok esetben a vasbeton váz váltotta fel.

A századforduló idején már elterjedő központi fűtés az 1930-as években a bérházaknál kizárólagos megoldás lett, a korábbi gőzfűtések mellé a melegvízfűtés társult. A kazánokat a bérházak pincéjében helyezték el, távfűtés még nem volt. A szén a kizárólagos energiaforrás, ezért széntároló pincéket is kellett építeni. A pince kötelező helyiségcsoportja volt a kazánház mellett az 1937 óta előírt légoltalmi óvóhely, melynek törmelék-, gáz- (!) és szilánkbiztonságot kellett nyújtania. Ennek feleltek meg az ajtók és az épülethomlokzatok lábazatain megmutatkozó, légmentes záródást biztosító, karos nyitószerkezetes, jellegzetesen tömör, betonszárnyú ablakok.

Az új építészeti felfogás a bérház homlokzatáról is tükröződött. A zárt beépítéshez alkalmazkodva — új bérházsornál kötött párkánymagassággal, foghíjbeépítésnél a szomszéd épületekhez való lehető legjobb illeszkedéssel — kellett arányos, tetszetős homlokzatot kialakítani, melynek legfőbb elemei természetesen az ablaknyílások voltak. A bérház — különleges helyzetektől eltekintve — egyetlen igényes utcai homlokzattal rendelkezett, kivéve a saroktelekre épült vagy különleges helyzetű épületeket. Az udvari homlokzaton mindössze elemi építészeti rendbe igyekeztek foglalni az ablakokat. A két világháború közötti időben jött divatba a háromszárnyú ablak, melyet kedvezőtlen esztétikai hatása miatt nehezen lehetett szép homlokzatok kialakításához használni. Ezért vagy az ablakosztás arányait igyekeztek finomítani, vagy az ablaknyílások ritmusával törekedtek megfelelő hatásra. Sokan mellőzték a háromszárnyú ablakot, s kétszer kétszárnyú ablakokkal biztosították a szobák kellő megvilágítását,

illetve sávokba fogták össze az ablakokat (Kozma Lajos kedvelte ezt a homlokzati motívumot). Mellékhelyiségeknél divatosak voltak a körablakok, szerkezetben egyenes osztással elkülönített két félkörből képezve. A homlokzatalakítás további kedvelt motívumai az erkélyek voltak. Ezeket ritkán komponálták önálló elemként a homlokzatra, inkább zárterkélyekkel a homlokzatsík elé tolt szobák tömbjéhez csatlakoztatták őket. Így változatos, markáns, jó fény—árnyék-hatást biztosító homlokzatkompozíciók keletkeztek. A zárt erkély mintegy 1,2 m mérettel az utca fölé nyúlhatott, s az építési szabályzat e lehetőségének kihasználása nemcsak változatos homlokzatmotívumot teremtett, hanem egyben megnövelte a ház és a lakások hasznos alapterületét. Így fonódott össze a harmincas évek bérházainál a beépíthető terület növelésére irányuló spekuláció és az új építészet sima felületek és egyszerű tömbök kombinálásával játszadozó formakomponálása. A homlokzatok burkolatánál mészkőlapok (travertin) és vakolat váltották egymást. A vakolatok általában pasztellszínűek: a sárga, a szürke és a zöld különféle árnyalataival. A természetes fehér kőporos vakolat vidéki városokban volt elterjedtebb, a főváros építési szabályzata sokáig tiltotta a fehér és a fekete színezést (előbbit a múlt századi fejlődés sajátosságaként, a falusi meszelt házaktól való elkülönülés miatt). Ha mindezeket a homlokzatalakító elemeket végül is számba vesszük, megállapíthatjuk, hogy az építészeti kultúrát hirdető legértékesebb alkotások az idő tájt az erkélyek, illetve zárt erkélyek tömegkompozíciójával és az ablakok elrendezésének, arányainak finom formálásával érték el a kívánt hatást.

A családi lakóház és a zárt sorú bérház sajátos egyvelege a több lakásos, szabadon álló lakóház, melyet annak idején bérvillának neveztek. A bérvilla beépítési módja a tervezőnek a tömegkompozíció terén szabadabb kezet engedett, így változatos megoldások keletkezhettek. A bérvillák lakásai nagyobb alapterületűek, igényesebbek, építésük Budapesten egy-egy városszerkezeti egységre (Pasarét, Rózsadomb) korlátozódott, melynek beépítési jellegét meghatározta. A gazdagabb polgárság lehetőségeit kihasználva a haladó szellemű építészek éppen ebben a műfajban leltek elképzeléseik kibontakoztatásának legfőbb lehetőségére. Igényesebb kialakításoknál szintenként csak egy lakás helyezkedett el. Szemben a zárt sorú városi bérház porolóerkélyével, itt helyiség nagyságrendű terasz vagy erkély épült, mely a lakást a zöldövezeti környezettel kapcsolta egybe, gyakran szép kilátást nyújtva a város távolabbi részeire. Míg a bérházaknál a magas párkány mögött alig látszott a tetőalakzat, a bérvilla sajátos, enyhe hajlású (lapos) tetőzete az építészeti kompozíció fontos része. Gyakoriak a — pergolával kombinált — tetőnapozók vagy tetőteraszok. Az épület formai megjelenésében a tömegkompozíció a meghatározó, ennek van alárendelve a négy homlokzat. A teraszok markáns, kinyúló vagy éppenséggel az épület tömegébe metsző alakzatai ellenére az 1930-as évek bérvillája zárt hatást kelt. Különösen, ha összehasonlítjuk a századforduló festői hatásra törekvő, mozgalmas tetőkompozíciójú és gazdag építőanyag-választékot tükröző, díszes példáival vagy az 1920-as évek stílusépítészetének jegyében fogant alkotásokkal. Most a bérvillát szerkezetileg is a vasbeton tartószerkezetek alkalmazása jellemzi, ez olvasható le a teraszok körszelvényű oszlopairól, az erkélylemezekről, a széles ablakok könnyű kiváltásairól. A bérvillánál a fehér kőporos vakolat a leggyakoribb. A kétszintes lakás azonban, melyet leginkább ebben a lakóháztípusban alakíthattak volna ki, mindössze néhány különleges, színvonalas alkotásra szorítkozik (pl. Molnár Farkas, *Lotz Károly u. 4;* 1933). 462, 463

A bérházakkal vagy a több szintes lakóházakkal zártan beépített városi övezetek lehető fellazítása, levegősebbé tétele érdekében új telekosztásoknál gyakran írták elő az előkertet. Az előkert utcavonalába alacsony kerítést építettek, ami — a bérvillák telkét övező kerítésekkel együtt — ugyancsak gyakran tanúskodott a tervező építészek formafantáziájáról.

A két világháború közti bérházépítés, de különösen a harmincas évek új építészeti szellemet tükröző bérházépítése nem vonatkoztatható el a társadalom tőkés viszonyaitól. 1932 elején, amikor a nagy gazdasági válság még mindig erősen éreztette hatását, Petrovácz Gyula azt írta az Építőipar-Építőművészetben, hogy „a pénzügyi krízis ingatlanokba menekül ... Sem a dollár, sem a svájci frank nem oly biztos vagyonátmentő fedezék, mint az egyszerű pesti bérház ..." Ezért tapasztalja, hogy „a fővárosban a magánépíttetők ostromolják építési engedély-kérvényekkel az illetékes ügyosztályt, ezúttal már nemcsak kis családi házakra, vagy emeletráépítésekre vonatkoznak a kérvények, hanem 3, 4, 5, sőt 6 emeletes bérházakra is". A bérházépítés tehát a harmincas évek gazdasági válsága idején a legcélszerűbb tőkebefektetésnek bizonyult. Nyugdíjintézetek, részvénytársaságok, magánosok egyaránt építtettek. A

bérházépítés természetesen éppen az általános gazdasági és szociális helyzet miatt bizonyult jó üzletnek: az építőiparban is munkanélküliség volt. Ez volt a helyzet még később, a harmincas évek végén is, amikor pedig viszonylag fellendült az építőtevékenység. A munkanélküliség mellett az építőipari béreket alacsonyan lehetett tartani. Az építőiparban a segédmunkás órabére 30 fillérnél kezdődött, a szakmunkás órabére ritkán érte el — és csak nehéz munkák esetében — az 1 pengőt. A lakások kelendőek voltak, s a gazdasági válság lassú feloldódásával egyre inkább azokká váltak. A tőkés viszonyok mellett azt tekintették normálisnak, ha a lakások 4—5%-a üres volt, tehát kiadható vagy eladható. Budapesten 1933-ban a lakásoknak 4,3%-a volt üres (ez összesen 11 136 lakást jelentett), de ez a szám 1939-re, tehát még a háború kitörése előtt 1%-ra csökkent (2775 lakás). 1940-ben már csak 0,41% lakás üres (1135); nemsokára bekövetkezett a lakáshiány. Mindez fokozta az építési kedvet.

Hogy az új építészet díszítés nélküli formái gazdasági szempontból nyerték el az építtetők tetszését, bizonyítja az Építőipar-Építőművészet fentebb idézett, 1932-es száma: „A mai építőművészetet a gazdaságosság jellemzi. Semmi fölösleges pazarlás, semmi költségemésztő díszítés, semmi mérettúlzás nincs a mai stílus arzenáljában, az a mai idők jellegéhez simulva egyszerűséget, igazságot, szerénységet hirdet. A hangsúlyt a belsőre fekteti. Befelé tesz mindent kényelmessé, céltudatossá, gazdaságossá. Kihasználja az anyagokat, takarékosan él ezekkel, és inkább a felszerelés és berendezés tökéletességére fektet súlyt, mint álmonumentális homlokzatokra. Monumentalitása éppen ebben van: az egyszerűségben és céltudatos anyagszerűségben. Ez pedig határozott költségmegtakarítást jelent. A mai stílus kevesebb tőkét emészt fel, mint a régi agyondíszített és hazugságokkal teli építésmód. Már ezért is kedves a tőke előtt ... Ami a fellendülés építőipari okát illeti, ez úgy fejezhető ki: sohasem lehetett olyan olcsón építkezni, mint ma."

Ezek alapján valóban felmerülhet a kérdés, vajon az új építőművészet esztétikai okokból vagy gazdasági előnyök miatt terjedt-e el. Ha csak bérházat építettek volna ebben az időben, akkor meggyőződéssel állíthatnánk, hogy gazdasági előnyei voltak a meghatározóak. Hiszen ha csupán néhány építész és építtető dolgozott volna az „új stílus"-ban, a maradi felfogásúak, az eklektikus historizmus díszítéseihez ragaszkodók már nem tudtak volna vesenyképesek maradni, azaz kényszerűségből szintén a dísztelen, olcsóbb kivitelt kellett volna választaniuk. Persze ennyire egyszerűen nem foghatjuk fel az új építészet elterjedésének kérdését hazánkban sem. A dísztelen építés önmagában még nem feltétlen nyújt esztétikai hatást. Itt jó arányokkal, helyesen hangsúlyozott anyagszerűséggel stb. kellett a tetszetősséget elérni. Ezt ennek a nemzedéknek még ki kellett kísérleteznie, meg kellett tanulnia. Tény azonban, hogy az új építészet elterjedésében jelentős részt tulajdoníthatunk a gazdaságosságnak. Abban pedig, hogy hazánkban az új építészet előretörése — a húszas évek retrográd szemlélete után és ellenére — éppen a nagy gazdasági válságot követő tőkementő bérházépítés éveivel esik egybe, határozott összefüggést láthatunk.

Az új építészet szellemében fogant bérházak és társasházak Budapesten foghíjtelkeken, de a városrendezés során több szintes beépítésre kijelölt területeken új utcavonulatokban is épültek. Főleg az utóbbi esetben érvényesült meghatározó városépítészeti szerepük. Példaként néhány ilyen együttes: Újlipótváros, a mai Bartók Béla út Körtéren kívüli szakaszai, Óbudán a Lajos utca, a Madách Imre út kezdő szakasza, a Ferencváros Duna-parti területei stb. Különösen sok új épületet emeltek a Víziváros szanálása során, de ezek a felszabadulásig még csak az alaphangot adták meg az elkövetkezendő évtizedekben kiteljesedő városrészhez. Hasonlóan ítélhetjük meg a Margit körút (mai Mártírok útja) északi oldalát. Budapesten általában a földszint + ötemeletes beépítés volt uralkodó, ami a városrendezési előírásokból fakadt, s noha jó arányúnak minősíthető, később mégis módosult. A bérvillának nevezett szabadon álló társasház beépítés hasonlóan megszabta a főváros néhány területének arculatát, így a Rózsadombot, a Pasarétet, a Svábhegy (Szabadság-hegy) keleti lejtőjét, a Gellért hegy déli lejtőjét, a Villányi utat stb.

A bérházépítésben a magyar építésztársadalom egésze részt vett, szinte minden számottevő tervező életművében szerepel ez a műfaj. A későbbiekben, a legjelesebb építészek alkotótevékenységének tárgyalásánál több bérházépületet elemzünk. E helyütt csupán néhányat említünk azok közül, amelyek — noha nem kevésbé jelentősek — az életművek tárgyalásánál nem szerepelnek.

Acsay László az 1940-es évek elején építette figyelemre méltó bérházait Budapestent (Ipoly utca, Gizella út). Masirevich Györggyel közös műve a *Madách Imre úton épült bérház* (1944). Derecskei Fodor 749
Lajos — kinek irodájában a nagy tehetségű Lévai Andor dolgozott — a Rákóczi út 27., a Vas utca 2. és a *Galamb utcai bérház*akat tervezte (1940, 1941). A Fenyves és Fried iroda már az 1930-as évek elején áttért a dísztelen bérházhomlokzatokra, a korszerű bérházépítésre (bérház a Retek utcában, 1931). Főleg Budán építettek (Attila utca és a mai Szilágyi Erzsébet fasor). Tevékenységük főleg a harmincas évek első felére szorítkozott. Az Endresz György téren (Magyar Jakobinusok tere) 1937-ben épült bérházuk jelenti tevékenységük méltó lezárását. Hamburger (Hámori) István több tetszetős bérházat épített Budapesten: 1937-ben a Mária téren, 1942-ben a Koronaőr utcában, 1942-ben a Hollán utcában, ezt követően a Pozsonyi úton (1943) s Budán, a Fillér utcában (1943). Ötletes alaprajzú a Kiss Tibor által tervezett *Cukor utcai bérház* (1935). A kedvezőtlen alakú és tájolású telket úgy építette be, hogy az utcára néző három szoba fűrészfogas homlokfalai a nap felé fordulnak, s a kedvezőtlen hegyes szögű faltalálkozásokat a lakásokon belül kiküszöbölik. Ugyanakkor az épület a földszinti üzletsorral és a műteremszinttel, valamint az erkélykorlátokkal zavartalanul illeszkedik ahhoz az utcavonalhoz, melytől az érdembeli homlokzat ily módon eltér. Rumszauer György is sok bérházat épített, melyek alaprajzban és homlokzatképzésben egyaránt jellemzőek a harmincas évek építőgyakorlatára. A mai Bartók Béla úton két egymás mellett épült földszint + ötemeletes lakóházat az e korban gyakori motívum, a zárt erkélyhez kétoldalt csatlakozó erkély sajátos összekomponálása jellemzi. Az épületekben lépcsőházanként és szintenként három lakás van, melyek részben függőfolyosóról közelíthetők meg.

A harmincas évek elején épített bérvillák között a kor divatjának megfelelő félköríves, tömör mellvédes erkélyekkel ékesített, jól tagolt kubuszokkal kiválnak a Szabó László és Márton által tervezett alkotások. Az egyik a Gyergyó utcában, a másik a Budakeszi úton épült, egy további a Lotz Károly utcában és a Gábor Áron úton (1934).

Vámos Imre épületei közül a Váci utcai földszint + 6 emeletes bérház (1941) háromfogatos alaprajzával (egy garzonlakás, egy egyszobás és egy kétszobás lakás) és tetszetős homlokzatával válik ki az építész gazdag bérházépítő tevékenységéből.

A vidéki lakásépítések sorában Füredi Oszkár bérházépítő munkássága említendő Sopronban (Mátyás király utca).

MUNKÁSLAKÁSOK

A bérház- és társasházépítés a polgárság igényeit elégítette ki. Emellett történtek kezdeményezések a szociális vagy — ahogy annak idején nevezték — a munkáslakáskérdés megoldására. Major Máté 1943-ban egy közepes nagyságú üzemben készített felmérés alapján következtetett a budapesti munkásság lakáshelyzetére. A Tér és Formában megjelent írása szerint az üzem, melynek dolgozói közül 72% szakmunkás, a következő megoszlást tükrözi: munkásainak 72,4%-a lakik főbérletben, 15,6%-a albérletben, 9,8%-a saját házban és 2,2%-a ágyrajáró. 77,9%-uk egyszobás lakásban él, 20,5%-uk kétszobásban. Fürdőszoba a lakások 11%-ában, W. C. 18%-ban van csupán. Ha összehasonlítjuk ezt az adatot azzal, hogy a fővárosban 1943-ig már a lakások 44%-ában volt fürdőszoba, akkor kiviláglik, hogy a munkáslakás mennyivel korszerűtlenebb, mint az átlagos lakás. Súlyosbítja a helyzetet, hogy a lakások 37,7%-a nem felel meg az egészségügyi követelményeknek (pl. nedves, benapozás nélküli stb.). A felmérés szerint csak a munkások 5%-a lakott korszerű épületben, míg a többiek külterületen és környékén, korszerűtlen földszintes házban, illetve a magasabb épületekkel beépült belterületek elavult és silány (udvari) lakásaiban laktak. 1%-uk pincelakásban élt. Major Máté felveti a kérdést, hogy miért van szükség egyáltalán külön munkáslakásra, miért kell annak különböznie a többi lakástól? Válasza társadalomkritika, melyet a kor építészeti viszonyainak felvázolásánál nem lehet figyelmen kívül hagyni: „a munkás bérjövedelme és a lakástermelés költségeken alapuló rentabilitása között olyan szakadék tátong, hogy csak a munkás jogos emberi igényeinek kikapcsolásával, a lakás minőségének és terjedelmének lecsökkentésével lehet áthidalni. Bízunk benne, hogy a háború után egy jobb világ következik, mely véget vet az álszociális jelszavak demagógiájának és emberséges életlehetőségeket

teremt minden dolgozónak. E ponton meg fog szűnni a munkáslakásépítés külön feladata. ... Mindenekelőtt egy átfogó és radikális városrendezési tervre van szükség, rugalmas irányelvekre, melyeket a kivitel során lehet — mindig a fejlődés követelményeinek figyelembevételével — élettel megtölteni. ... meg kell szüntetni a mai torz épülettípusokat is, melyeket — az anarchikus telekrendezéstől a ferde társadalmi szemléletig a haladást gátló okok egész sorozata hozott létre. ... a szobák számával mért lakások helyett olyan lakás típusokat kell kreálni, melyek a család létszámához igazodnak, az összes kényelmi és hygiénikus berendezéssel ellátottak, elegendő napfényt, levegőt és tájat fogadnak magukba és a családtagok egyéni elkülönülését is minél tökéletesebben biztosítják." Véleményével nem volt egyedül. Az építésztársadalom nagy hányada nemcsak műszaki, hanem társadalmi vonatkozásban is hasonlóan gondolkodott, hiszen e kérdések az építészet alapvető problémáitól elválaszthatatlanok voltak.

A kislakásokat általában lakótelep méretekben építették, többnyire a főváros vagy valamelyik üzem kezdeményezésére. Az épületek a kétkarú lépcsőházra szervezett négyfogatú alaprajzzal voltak „gazdaságosak", s hogy felvonót ne kelljen létesíteni, földszint + három emelet magassággal épültek. A bérházaktól és társasházaktól eltérően a lényegesen olcsóbb kivitel érdekében nem épült fürdőszoba, a kétszobás lakásoknál a belső szoba „másodlagos" lehetett, amivel az előtér méretét jelentősen csökkenthették. Természetesen személyzeti szoba sem épült, és az összes helyiségek minimál méretre szorítkoztak. Az épületek külső megjelenése általában jól tagolt, sima, kontytetős tömb volt, a tetszetős homlokzati tagoltság érdekében kis erkélyek is előfordultak. A fürdőszobákat a lakótelepi közös fürdőépület pótolta. Nagyobb telep esetében napközi otthon, óvoda és iskola, sőt orvosi rendelő is épült.

Az 1920-as években a nyomortelepek felszámolása érdekében megkezdett fővárosi kislakásépítés a gazdasági válság következtében 7 évig teljesen szünetelt, s csak 1938-ban indult be újra 3 millió pengős kerettel. A legnagyobb fővárosi lakótelep az 1940-es évek elejétől épülő *Tomcsányi és Pongrácz úti lakótelep* (1942) volt. A lakóépületeket Kollár Gyula, Virágh Pál, Krassói Virgil, Benedek Frigyes, Dümmerling Ödön és Puskás Károly tervezték, a lakótelep elrendezését a Főváros építési ügyosztálya. A *Szőlő utcában épített kislakások* (1942) keretes telektömb-beépítéssel épültek, Bauer Gyula, Károlyi Antal és Rimanóczy Gyula tervei szerint. Itt a 8 lépcsőházhoz kapcsolódó négyszintes épületegyüttes a négyfogatú alaprajzot figyelembe véve 128 lakást foglalt magába, s így mintegy 300 embernek biztosított otthont. Az épületegyüttes érdeme a tiszta szerkezeti rendszer és a tetszetős homlokzat, továbbá a közösség részére szépen kiképzett udvar, fogyatékossága az elöljáróban ismertetett „komforthiány" és a kis lakásalapterület, ami már a korabeli építészeti kritika szerint sem oldotta meg a nagy létszámú munkáscsaládok lakásproblémáját. A háború éveiben a haladó építészet támogatásáról ez idő tájt nevezetes Országos Társadalombiztosítási Intézet (OTI) ún. *angyalföldi lakótelepe* az egyik legnagyobb szabású kezdeményezés ebben a műfajban (1941).

Az ONCSA (Országos Nemzet- és Családvédelmi Alap) közel 10 000 házat épített fel 1944-ig. Az építési osztályt 1941-ben Tóth Kálmán szervezte meg és irányította az akkori magyar építészgárda népi irányához tartozó építészeinek közreműködésével. Tájanként eltérő megjelenésű típusterveket alkalmaztak, de az egyes vidékek lakosságának szokásaihoz az alaprajzokkal is alkalmazkodtak. Az árvízkároknál elpusztult otthonok pótlására így kétféle alaprajztípust terveztek 6 homlokzati változattal. A falusi lakásépítéshez további két alaprajzi változat ötven (!) homlokzati változattal állt rendelkezésre. A városszéli munkásházat egy alaprajzzal és hatféle homlokzati változattal építették. Érdemes megjegyezni, hogy az árvízkárok pótlására szolgáló legkisebb (1 szobás, 3 ágyas) épülettípus 48 m² összes alapterülettel 2900 pengőbe került, a 75 m²-es falusi parasztház 3600 pengő és a városszéli munkásikerlakóházegység 64 m² alapterülettel 5000 pengő költségért volt előállítható. Mindegyik kompromisszumot jelentett a valóban korszerű igényeket kielégítő lakástípushoz viszonyítva.

Korszerű munkás-kislakásépítésre is sor került néhány vállalat kezdeményezésére. Kiemelhető ezek között a zalai olajmezők feltárásával foglalkozó MAORT *nagykanizsai lakótelep*-építése (1940). A tisztviselők és a munkások lakóháztípusa ugyan itt is különbözött egymástól alapterületi nagyság és homlokzati megjelenés tekintetében egyaránt. Mégis jelentős előrelépés a különféle kategóriájú épületeknek egymástól el nem választott, közös telepbe való összefogása és az épületek korszerű kialakítása.

KÖZÉPÜLETEK

A középületek építése — néhány kivételtől eltekintve — közületi megbízatások alapján történt, az új építészet szellemében ezért eleinte alig épült középület. A felfogás csak a harmincas évek közepétől kezdett változni. A hivatalos körök sokáig azért is tartózkodtak az új szellemben tervező építészektől, mert baloldaliaknak tartották őket. De amikor a néhány évvel fiatalabb, az 1910 körül született nemzedék felnőtt, s az új elvek szerint alkotni kezdett, már nem lehetett többé mellőzni esztétikai, szerkezeti és főleg etikai téren fölényben levő, funkcionalista szellemű alkotásaikat. Így végül is a középület-tervezés véglegesítette az új építészet áttörését, győzelmét a harmincas években. Ötletes, tetszetős, átgondolt középület-alkotások teszik teljessé a kor építészeti arculatát.

TEMPLOMOK

A templomépítés minden korban az építész téralkotó készségének próbaköve, fantáziája kibontakoztatásának egyik legszebb alkalma volt, noha az elképzeléseket az egyházak gyakran tartózkodó magatartása fékezte. A két világháború közti években a hagyományos stílusépítészet és a vasbeton tartószerkezetekkel lehetővé vált nagyvonalúbb, tisztultabb, világos és áttekinthető templomtér-alakítás között számtalan az átmenet. Talán egyetlen műfajnál sem csaptak össze olyan erővel a hagyományhoz ragaszkodó és az új építészetet formáló erők, mint a templomépítésnél. Klérus és közönség, mecénás főpapok és építészek egyaránt találhatók mindkét táborban, a konzervatívok és az újítók között is. Ez a mindvégig meglevő különböző felfogás okozta, hogy a fejlődés egyenetlensége éppen ennél a műfajnál mutatkozott a legszembetűnőbben: már állt Budapesten a *Városmajor utcai plébániatemplom*, már 539, 540
csodálták a hívek és a közönség, már örültek a haladó építészek a külföldi fejlődéshez való felzárkózásnak, amikor a pesti *Lehel téri templom*nál, álmennyezettel vasbeton födémre függesztett látványosságként utánozták a román stílusú boltozatot, hogy a hagyománytiszteletet sértő „szabadkőműves építőformák" a szakrális építészetben el ne terjedjenek.

A külföldi templomépítés felekezetek szerint elkülönítve fejlődött. Németországban, melynek példája talán a legnagyobb hatást gyakorolta a hazai templomépítésre, az evangélikus és a katolikus felekezeteknél más-más építészek működtek. A katolikus templomépítés vezéregyénisége, Dominikus Böhm a belső téralakításnál érvényesülő expresszionista építészeti felfogástól a külsőben mutatkozó változatos tömegkompozíciós alakzatok sokféleségén át igen gazdag, a szerkezeti fejlődés szempontjából is fontos életművet teremtett. Ez a hazai építészekre is befolyást gyakorolt.

A hazai templomépítést nagyon sok torz alkotás gátolta a tisztultabb, ugyanakkor merészebb megoldásokhoz vezető úton. Sajnos, ezek a közönség ízlését is rontották. Az archaizáló és expresszív alkotások mellett azonban mégiscsak épültek az új építészet kimagasló példáinak tekinthető templomok. Nagymértékben elősegítette a fejlődést a katolikus egyház képzőművészeti tevékenységét irányító, 1931-ben alakult Egyházművészeti Tanács. A templomépítésnél a társművészetekkel való együttműködéshez minden más épületfajtánál jobb lehetőség kínálkozott. Az épületek külsejéhez idomuló szobrok, domborművek, a templomtereket kiegészítő keresztelőkutak, világítótestek, szentek szobrai, talapzatok, oltárok, padok, freskók és üvegtáblák, miseruhák stb. mindmegannyi lehetőséget biztosítottak azoknak a művészeknek — főleg az ún. római iskola képviselőinek —, akik ezekben a művészeti ágakban dolgoztak. Ebben az összművészetben a két világháború közti hazai templomépítészet pozitív vonását kell értékelnünk. Ugyanakkor meg kell állapítani, hogy a templomépítésnél történetileg folyamatosan fejlődött téralkotás tekintetében inkább elmulasztották, kihasználatlanul hagyták a nagy lehetőséget. Építészeink ugyan megteremtették a késő eklektika borongós, sötét és nehézkes hatású tereinek ellenkezőjét, de nem jutottak el ahhoz a differenciált, a hagyományoktól merően különböző építészeti términtához, melyet a magyar CIAM-csoport célkitűzéseiben absztrakt téralkotásnak nevezett, s melynek megépítésére bizonyára a templom lett volna a legjobb alkalom. Maga Molnár Farkas sem tudta ezt elérni befejezésig nem jutott, *magyar szentföldi templom*ánál. Ehhez a két történeti alapalakzat mindegyikétől, a hossztengelyes és centrális tértől egyaránt el kellett volna szakadni. Igaz, hogy

templomépítésnél külföldi alkotó — L. Costa — is csak 1941-ben, a pampulhai templomnál jutott el ide. Mindenesetre a templomtér-alakításhoz évszázadok óta szorosan asszociálódott a monumentalitásra törekvés, mely viszont nehezen volt összeegyeztethető az új építészet tisztuló törekvéseivel. Így már az is jelentős eredménynek tekinthető, hogy a hagyománykedvelők fékező ereje ellenére egyáltalán sikerült világos és könnyed hatású templomtereket kialakítani.

Az új építészet térhódítása a szakrális építészetben mindenesetre segítette a haladó építészet iránti
544 általános érdeklődés felkeltését. A műfajban a *városmajori* (Árkay Bertalan) és a *pasaréti* (Rimanóczy
541 Gyula) *templom*ok mellett a *balatonboglári plébániatemplom* (Kotsis Iván), Körmendy Nándor temp-
1080, 1082 lomai, valamint Weichinger Károly *pécsi kolostor*a a legjelentősebb.

SZÁLLODÁK

A két világháború közötti évek szállodaépítésének fő feladata az üdülőszálló-építés volt. A városi szállodákban az első világháborút megelőző gazdasági fellendüléshez képest visszaesett a vendégek szobakereslete, a fővárosi és a vidéki szállók egyaránt ki tudták elégíteni a megcsappant forgalom igényeit. Az üdülőszállodák azonban — a divatos fürdő- és magaslati üdülőhelyekkel együtt — a trianoni békeszerződést követő területi változások következtében nagy hányadban kerültek az ún. „utódállamokhoz”. A polgárság adriai, erdélyi és tátrai nyaralóinak pótlására a két világháború között szállókat építettek a Balaton partján, a Mátrában és a Bükkben, Sopronban és Pécsett. Az 1930-ban, Miskolczy László tervei szerint épült *Kékes Szálloda* már az új építészethez sorolható. A soproni két *Lövér Szálloda* (1934, ill. 1936, Greilinger L. — Sopron Város Mérnöki Hivatala) külsejében inkább tartózkodó, alaprajzi megoldásban — a közrefogott étteremmel, valamint a lejtős terepet kihasználó szintkülönbséggel — átgondolt, maradandó értékű megoldásnak bizonyult. A környezethez illeszkedés kiváló és később
718, 719 sokszor utánzott példája a Pécs feletti hegyperemre épített *Mecsek Szálloda.* Az épület a később elterjedt szobatömb és „étteremlepény” tömegtagozódást mesterien használta ki a városra nyíló szép kilátás céljára úgy, hogy a közösségi helyiségeket a lejtő felől csatlakoztatta az épülethez. Külsején mecseki kő és
857 fehér vakolat váltják egymást. A *Galyatetői Nagyszálló* (Puskás Károly és Uray György, 1939) homlokzatán is a kőfelületek uralkodnak. A magas épülettömb ezzel próbál a természeti környezethez igazodni, világoskékre festett ablakai ugyanakkor mintegy fiatalítani, könnyíteni igyekeznek ezen a masszív kőarchitektúrán.

ISKOLÁK, IRODAHÁZAK, KÓRHÁZAK

Az összes középületek között az iskola kötődött legszigorúbban funkcióhoz. A tervező egyéni formai elképzelései itt kevésbé érvényesülhettek. Mégis vannak ebben a műfajban is olyan épületek, melyeket joggal a kor legjobb alkotásai közé sorolhatunk.

A főváros iskolaépítési volumene jelentős volt, s mindinkább törekedtek az egyszerű alaprajzi megoldások mellett a tetszetős építészeti megjelenésre is. Néhány példa: a Mező utcában Hajas István és Szabó László tervei alapján építették fel a *kereskedelmi iskolá*t (1941). Tiszta alaprajzi rendszerrel épült a Pasaréten, Tscheuke Hermann tervei szerint, a *Fenyves úti iskola* (1937).

Hidasi Lajos és Kiss Tibor közösen tervezték és építették a pannonhalmi apátság műemléki együtteséhez tartózkodó felületképzéssel és egyszerű tömegkompozícióval illeszkedő korszerű *gimnázium*ot (1940). A kor legjelentősebb vidéki iskolaépítkezése a Thomas Antal tervei szerint megvalósult *székesfehérvári központi elemi iskola* volt (1938).

Az irodaépület nem jellegzetes alkotása a kornak. Néhány kitűnő fővárosi épületet mégis számon
1084, 1085 tartunk e műfajból: a pesti Szabadság téren a *Pénzintézeti Központ Székház*át (Nyíri István és Lauber
955, 956 László, 1942), a *Postavezérigazgatóság* közismert épületét a Dob utcában (Rimanóczy Gyula, 1940), a *Magdolnavárosi* (akkor XIII. kerület) *Elöljáróság*ot (ifj. Paulheim Ferenc és Szabó László, 1938), valamint a budai Fő utcában épült *Anyag- és Árhivatal*t (Janáky István és Szendrői Jenő, 1942).

A fővárosi közigazgatás székházának, a központi városházának a felépítésére tervpályázatot írtak ki. A beérkezett pályaművek azonban inkább városépítészeti szempontból értékesek.

A kórházépítés korszerűségét elősegítette, hogy az egészségügyi létesítményeknél mindenki logikusnak ítélte a tiszta célszerűséget. Talán ezért is lett — mint említettük — az új építészet egyik legjelentősebb közületi pártfogója az OTI (Országos Társadalombiztosító Intézet), amely — korabeli vélemény szerint — e téren az államkincstárral vetekedett, s „akiket a tervezéssel megbíz, az ország építészgárdájának legjavából valók". Más társadalombiztosítók nem kevésbé jelentős építkezésekkel váltak ki, így az OTBA, amely Csánk Rottmann Elemér tervei szerint 1943-ra építi fel a *Kútvölgyi úti* 966, 969
kórházat, a korszak legnagyobb egészségügyi létesítményét. Az épület az erősen lejtő terepen, 8—10 szintes elrendezéssel, nagyjából kereszt alakú alaprajzra épült. A betegszobák alaptípusa háromágyas, ehhez minden osztályon — a súlyosabb betegek elkülönítésére — egy- és kétágyas szobák csatlakoznak. Az épület funkcionálisan függőlegesen tagolt, legfelül helyezkedik el a konyhaüzem. Az intézetben öt nagy és három kisebb műtő van korszerű felszereléssel. A nagyobbik műtőben tizenkét személy a mennyezeten át szemlélheti a műtétet, a műtő és a nézőtér között mikrofonösszeköttetés biztosítja az orvostanhallgatók tájékoztatását. A negyvenes évek szintjének megfelelően korszerűen berendezett a röntgenlaboratórium, a proszektúra, a kórszövettani laboratórium is. Az épület akkor 267 beteget fogadhatott. Az architektúrát jó arányok, kő burkolóanyagok, a napos tájolású szobáknál teraszok jellemzik.

1941-re épült fel a *Honvéd Tiszti Kórház* az Alkotás utcában. A hétszintes, hosszúkás tömb elütött a csatlakozó területek zárt bérházas beépítésétől, de városképi szempontból mégis kedvező. Az épület 200 beteg befogadására alkalmas, korszerű berendezésekkel és felszereléssel épült.

USZODA, STRAND

Az első világháborút követő időben a gyógyfürdők üdülésszerű látogatása helyett divatossá vált a strandfürdőzés és a sportszerű úszás.

A *Margitszigeti fedett uszoda* mellé, Csonka Ferenc tervei szerint, 1938-ban építették a *Sportuszodát*. A *Debreceni Nagyerdei Városi fürdőt* 1932-ben építették Vári-Szabó Tibor tervei szerint, az új építészet szellemében. A *parádi strandfürdőt* Mattyók Aladár és Lehoczky György tervezték, tájba illő, tartózkodó épülettel. Mattyók Aladár tervei szerint épült a hajdúszoboszlói és a szentesi strandfürdő is (1935), a soproni *Lövér-fürdőt* (1934) Füredi Oszkár, a margitszigeti *Palatinust* (1937) Janáky István tervezte.

KÖZLEKEDÉSI ÉS IPARI ÉPÜLETEK

A közlekedési épületek sorában kimagasló teljesítmény *a budaörsi repülőtér felvételi épülete* (Bierbauer Virgil—Králik László, 1936). Mivel a repülőtér helyzete a növekvő forgalomnak nem felelt meg, már 1941-ben tervpályázatot hirdettek az új ferihegyi repülőtér felvételi épületének építésére. A díjnyertes Dávid Károly tervei szerint meg is kezdték az építést, de az csak a felszabadulást követő években fejeződött be.

A vasúti épületek korszerűsítése terén viszonylag kevés történt. A múlt század végén és a századforduló idején felépített állomások szinte mindenütt kielégítették az igényeket. Kiskunfélegyháza új felvételi épületéhez (Goszleth Béla, 1934) még aluljáró nélkül csatlakoznak a vágányok, tehát a funkciót tekintve az elrendezés korszerűtlen. A műfajban kimagaslik Kamarássy Jenő *Kőbánya-Alsó Pályaudvar* épülete (1944), melyet a ceglédi vasútvonal pályatestének városrendezés miatt szükséges megemelése alkalmából építettek: a kétszintes megoldás a közút és a vasúti pálya helyzetéből adódik, a peronszint építészeti megfogalmazása tetszetős. A *máriabesnyői megállóhely* acélszerkezetű perontetője ugyancsak szép alkotás.

A közúti forgalom épületei között a fővárosi tömegközlekedés létesítményeiről kell szólnunk. Ezek között világviszonylatban is merészen új szerkezeti megoldása miatt kiemelkedik a Budapest *Hamzsabégi*

965 *úti autóbuszgarázs* (Menyhárd István, 1941) héjszerkezetű, nagy fesztávolságú csarnoktetőivel. A csarnoképületek tömeg- és felületképzése, valamint a telep forgalmi rendjéhez szükséges többi épület is kiforrott építészeti megoldásokat mutat az általános elrendezés, a szerkezeti újítások és a különböző részletmegoldások tekintetében.

A mai *Moszkva tér új villamosállomás*-együttesének építése (1941) elsősorban a városi forgalom rendezésének műfajához sorolható. A két várakozó csarnok és a lóhere alakú központi üzemi-forgalmi épület, melyben kávémérés és üzletek is épültek, acélváz és üveg kombinációja szerkezetileg és formailag új, tetszetős megoldás volt. Ezeket a tér látványában a nagy villamos-járműforgalom közepette is jól érvényesülő épületeket szervesen egészítette ki a Várfok utcai forgalomhoz felvezető vasbeton lépcső és az autóbuszforgalmi üzemi épület. Kár, hogy a tér ebben az építészeti megfogalmazásban tulajdonképpen soha nem teljesedett ki: a negyvenes években a piac szánalmasan avult bódéi rontották a képet. Később a metró arányaiban kevésbé megnyerő, felszíni épülete miatt elbontották az eredeti központi épületet.

Az ipari építészet teljesítményei viszonylag gyérek ebben a korban. Ennek oka, hogy az 1930-as évek kezdetét jellemző nagy gazdasági pangásban iparfejlesztésről, melynek épületigénye lett volna, alig adhatunk számot. Az ipari építésben érdekelt tőke egyébként sem törekedett arra, hogy épületei az új építészet elveinek hirdetői legyenek, legfeljebb ettől függetlenül váltak azzá, ha a megbízás jó építész kezébe került. A gazdasági élet elmaradottsága miatt csak egyes iparágakat fejlesztettek. Így például több városban is építettek vágóhídakat. Csak a harmincas évtized vége felé, a lassú, háború előtti gazdasági fellendülés során épültek ipari csarnokok.

Nagyszabású épület, amennyiben egyáltalán ehhez a műfajhoz sorolható, a Münnich Aladár által tervezett *csepeli nagyvásárcsarnok* (1933). Már méretei is impozánsak: alapterülete 11 200 m², hosszúsága 234 m. Korszerű a csarnok szerkezete, s a Dyckerhoff—Widmann cég által készített vasbeton dongahéj födém korszerűvé tette az épület homlokzatát is.

A kezdődő automobilizmus szervizeket igényelt, néhány egyben reklámhatású is volt. A Dózsa György úton Quittner Ervin tervei szerint építették fel a *Fiat-szervizt* (1936), vonóvasas vasbeton ívtartók fölé épített, jó munkalehetőséget biztosító tető-felülvilágítóval.

Králik László és Rimanóczy Gyula tervei szerint épült a *székesfehérvári közvágóhíd,* az ipartelep mellett lakó- és irodaépülettel.

A *kelenföldi erőmű* bővítése Bierbauer Virgil tervei szerint készült (1934). Építészeti szempontból különösen tetszetős a nagy üveg-felülvilágítóval kialakított, centrális teret alkotó kapcsolóterem. A legtetszetősebb és a funkcionalizmus lényege szerint a korszerű gyártástechnológiát a jó építészeti megjelenéssel ötvöző alkotás az Olgyay testvérek *Stühmer csokoládégyár* épülete (1941).

KIÁLLÍTÁSI PAVILONOK

A kiállítási épületek a kor jellemző alkotásai. A Budapesti Nemzetközi Vásár építészek és belsőépítészek számára évente visszatérő alkalom volt, hogy állandó épületekhez kevésbé illő, játékos formaelképzeléseiket bemutassák. Nagy kiállítási csarnok helyett a kiállító cégek (illetve országok) ideiglenes, kis pavilonokat építettek a Városligetben, melyeken az építészeti felfogás alakulása, a kor ízlése és divatja nyomon követhető. A kiállítási pavilon olyan lehetőségeket kínált, mint semmilyen épület sem; talán az egyetlen középületfajta volt, amelynél a haladó szemléletű fiatal építészeket nemhogy visszaszorították volna, ellenkezőleg, reklámhatást szolgáló ötleteik miatt keresték. A kiállítási épület ezért külön műfaj a harmincas évek építészetében.

Az 1932. évi Budapesti Nemzetközi Vásárra — a vasbeton szerkezetek karcsúságának és sajátos tartószerkezet-építési lehetőségeinek demonstrálására — felépült Málnai Béla nagy kiülésű, tört tengelyű vasbeton gerendára szerelt kilátókosara. Ennél is elegánsabb lett volna Molnár József bemutatott vasbeton *kilátótoronyterv*ének megvalósítása. Az avantgarde építészetre jellemző hasáb és félhenger tömegkompozíciókkal építette fel Hajós Alfréd a következő évben a *Shell-pavilont* a BNV-n. A harmincas évek közepétől kezdve a Nemzetközi Vásár pavilonjait a legismertebb építészek tervezték, így

a kiállítás mintegy építészeti seregszemlévé is vált. Kaesz Gyula *Dohányjövedék-épülete* teljesen megnyitott hatalmas homlokfalával tűnt ki. Bierbauer Virgil alkotása, a Rimamurány-Salgótarjáni Vasművek és a Magyar Vagon- és Gépgyár közös pavilonja karcsú acélvázas szerkezetével hirdette a kiállított anyag tartószerkezeti jellegét. Tetszetősen volt megoldva a belső kiképzés is. A kiállítások ízléses alkotásainak visszatérő mesterei között tarthatjuk számon Szirmai Józsefet (pl. 1939. évi BNV-re épített Ganz filmbemutató épületével), Zrinszky Józsefet (aki ugyanekkor a Dohányjövedék, ezúttal kisebb méretű, henger alakú lepény és hasáb alakú torony kompozíciójával szerepelt), Szabó Ödönt (aki a Csepel-pavilont építette). 1939-ben Fischer József és Révész Zoltán közös munkája a *Lampart-pavilon*, kissé hivalkodó homlokzattal. Ettől az évtől kezdve az új építészet mellett, vadhajtásként, kezdtek megjelenni a szimmetrikus kompozícióval, illetve dekorációval tüntető újklasszicista épületek, nemkülönben a népies formákkal rokonszenvező alkotások. Jó arányú, tetszetős Bierbauer Virgil Rima, valamint Kiss Tibor Felten és Guilleaume kábelgyári pavilonja. 1940-ben jelentkeztek először a BNV-n az Olgyay testvérek. 1941-ben, a Bierbauer-féle újabb Rima-pavilon mellett feltűnt Bardon Alfréd nagyszabású MÁVAG kiállítási épülete: két hangsúlyos építészeti tömeg közé félkaréj alakú, pergolaszerű kiállítási folyosót helyezett.

A kiállítási építészetben a világ figyelmét hazánkra elsősorban Györgyi Dénes *barcelonai* (1929), majd *brüsszeli* (1934) és *párizsi* (1937) *világkiállítási pavilon*jai terelték. Az épületek a hazai kisebb kiállítási pavilonokhoz képest mértéktartóak, de mégis elegánsak és jó arányúak.

BELSŐÉPÍTÉSZET

A belsőépítészet, a kirakat- és portálépítés terén ugyancsak nyomon követhető az új építészet előretörése. A neobarokk divatjáról az 1920-as évek végén nehéz volt áthangolni a közönség ízlését az új felfogásra, mert csak kevesen voltak, akik az új építészethez illeszkedő, egyszerű formakompozíciójú, dísztelen bútorzat és enteriőr esztétikai értékét méltányolták. Noha az új lakásépítésnél, kivált a bérházépítésnél, a lakások és szobák méretének említett csökkenésével szükségszerűen együtt járt a kisebb és a formailag egyszerűsödött bútorzat, a bútortervezés nagy hányadban „középutas" formai újításnál maradt. Olyan radikális metamorfózis, mint ami a történeti építészet és az új építészet között mutatkozott, a bútornál szinte csak kezdetben volt megfigyelhető, 1930 körül, s akkor is csupán néhány lakásra korlátozódott. Fränkel György, Schubert Ernő, Nagy Károly, Kovács Zsuzsanna, Bálint Ferenc, Ernyey József berendezései a kor haladó jellegű alkotásai. A harmincas évek neves belsőépítésze, Kaesz Gyula is 1930 körül volt művészi kifejezőkészségének magaslatán, ekkor tervezte az avantgarde legszebb példái közé sorolható enteriőrjeit (*Floris Cukrászda*, 1931). De tervei nemsokára tartózkodóbbak lettek, s nem-egyszer a biedermeier reminiszcenciák felé is mutattak. Molnár Farkas maga rendezte be lakásait, melyek nemzetközi viszonylatban is az avantgarde legkiválóbb lakberendezései közé sorolhatók. A megújhodó iparművészet és bútorgyártás nemsokára jelentős patrónust kapott az évtizedes gyakorlattal rendelkező és a divathoz gyorsan alkalmazkodó, tapasztalt Kozma Lajos személyében.

A belsőépítészethez kapcsolódva kell megemlíteni a kor új művészetének egyik jellemző színterét, a mozit. Hiszen minden kor abban az épületműfajban tudta a legeredetibb, találó és tetszetős megoldásokat létrehozni, mely akkor volt új, amikor az építészeti formanyelv is megújult. Az 1930-as évek új építészeti felfogásához ilyetén illő feladat a *filmszínház* volt. A hangosfilm elterjedése révén fellendült a mozilátogatás, s a régi, provizórikus helyiségeket nagyvonalú, a folyamatos filmjáték funkciójához illő termekkel cserélték fel. A filmszínház az 1930-as évek gyakorlatában sem volt önálló épület, szinte mindig egy több szintes lakóház alsó szintjét foglalta el vagy annak udvarára települt. Így ennél a jelentős épületműfajnál természetesen a belsőépítészeti vonásokat kell értékelnünk. Az új mozi általában olyan nézőtérrel rendelkezett, amelynek széksorait gyorsan elfoglalhatta, ill. elhagyhatta a közönség. A vetítővásznat csak lassan sikerült a színpadi nyílás megoldásától elszakítani, keretét hangsúlyosan szerették kiképezni, gyakran közvetett, rejtett megvilágítás céljára is használták. A teremmegvilágítás fokozatnélküli kapcsolása a figyelmet a mennyezetre irányította, így azt többnyire nagyobb gonddal, szinte formatervezett stilizálással képezték ki, míg az oldalfalak egyszerűek, simák

maradhattak. Fokozatosan eltértek a színházépítéstől örökölt üléskategóriáktól; a páholynak, zsöllyének a sötét nézőtér miatt nem volt jelentősége.

A filmszínházak további funkcionális követelménye az érkező és a távozó forgalom elkülönítése, lehetőleg közös ruhatár érintésével. Az előcsarnokot formailag a reklám jegyében képezték ki, ezt a célt szolgálta a portál is, mely e funkcióval az épület egészének homlokzatát befolyásolta. A kor legcélszerűbb és egyben formailag is legelegánsabb moziterét Kozma Lajos alakította ki (*Átrium*, ma *Május 1.*). A mozgalmasabb, dekoratív eszközökkel feltűnő mozitermek közé tartozott a *Corso Mozi* (Wellisch Andor, Falus Elek és Staudhammer Károly), mely a Váci utca 9. alatti bérház udvarán épült, a mai Pesti Színház helyén. Az új filmszínházat erkélyes, vagyis kétszintes nézőtérrel 750 fő befogadására építették, divatos, tagolt mennyezetkiképzéssel, kényelmes, nádfonatú ülésekkel kialakított nézőtérrel. Különösen érdekes volt a filmszínház centrális előtere.

A *portál-*, illetve *kirakattervezés* ugyancsak a korszak jellegzetes feladatává vált. Ebben a műfajban is határozott stílusjegyeket ismerhetünk fel. A kirakatot vékony profilú fa-, néha fémkeret szagélyezi. A fakeretek sarkai gyakran lekerekítettek. A kirakatfelület sima kőburkolatú falfelületbe metsződik. Vagy erre, vagy az üvegfelület elé kerül a felirat, ami többnyire rövid, és szinte mindig álló nagybetűkből, jól formált betőtípusokkal készül. A kirakatnál a bejárati ajtó és az árumintákat bemutató tulajdonképpeni kirakat közös kompozíciójú. Gondosan megoldott a kirakat és a felirat megvilágítása. Annak ellenére, hogy a fénycsőfelirat már ismert, a megvilágított fémbetűs felirat a kedveltebb. A portálépítés jeles mesterei Kóródy György, Rákos Pál és Forgó Gábor voltak.

A kirakatok és üzletbejáratok mögé természetesen új enteriőrt is terveztek. Ez a belsőépítészet műfajában követi a portál modern stílusát. Az *üzletberendezés* ilyen szellemű korszerűsítését inkább sürgette a korigény, mint a lakás modernizálását. Az üzlethelyiség-tervezés ezért a belsőépítészetnek egyik fő feladata volt. Szép példa Kozma Lajosnak a *légiforgalmi vállalat* részére tervezett egykori *jegyirodája.*

Éttermek, kávéházak berendezését ugyancsak korszerűsítették, illetve az új építészet szellemében
728 tervezték meg. Az újlipótvárosi *Dunapark kávéház* — Hofstätter és Domány bérháztömbjének földszintjén — ugyancsak korszerű enteriőrt képviselt, a bútorzat azonban, nádfonatú hajlított székeivel, nem tükrözte az új stílust. Inkább a harmincas évek új vendéglátóipari létesítményében, az egyre nagyobb közkedveltségnek örvendő gyorskávézóban, az eszpresszóban találhatunk egységesen modern kialakítást és berendezést. Kanics Miklós *Star eszpresszó*ja jellemző példa erre.

A CIAM MAGYAR CSOPORTJA

Az új építészet magyarországi elterjesztésének céltudatos élgárdája a CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne) 1928-ban alakult magyarországi csoportja volt, melyet gyakran neveztek — a végrehajtó bizottság rövidítése alapján — CIRPAC-csoportnak is (Comité International pour la Réalisation des Problèmes d'Architecture Contemporaine). A CIAM-szervezet tagjai nemzetközi viszonylatban élenjáró, az új építészetet művelő, haladó felfogású építészek voltak, élükön Le Corbusier-vel és olyan ismert, avantgardista mesterekkel, mint H. P. Berlage, André Lurçat, Ernst May, Hannes Meyer, Gerrit Rietveld.

A CIAM-kötelék elősegítette a hazai haladó építészek érintkezését a nagyvilággal, s termékenyítőleg hatott a hazai alkotókra. Ugyanakkor hiányzott a kapcsolat a húszas évek végének élenjáró szovjet építészeivel; Magyarország akkori politikai beállítottsága ezt szinte lehetetlenné tette.

A magyar csoport tagsága nem volt állandó. Kimagasló építészeti teljesítményével kitűnt közülük Molnár Farkas és Fischer József. A Bauhaus-növendék majd tanár Breuer Marcel, az egyetemes építészet később világhírűvé lett építésze kezdetben ugyancsak a magyar CIAM-csoporthoz tartozónak vallotta magát. A csoport tagjai ezenkívül Forbát Alfréd, Körner József, Ligeti Pál, Major Máté, ifj. Masirevich György, Preisich Gábor, Rácz György, Révész Zoltán és mások voltak. A CIAM-csoport tagjai természetesen — a tőkés magántervezés rendszerének megfelelően — önállóan vállalták a megbízásokat, s csupán alkalmilag társultak különböző feladatok megoldására.

A csoport tagjai haladó felfogásúak, baloldali világnézetűek voltak, általában személyes kapcsolat is fűzte őket az elkötelezett képzőművészekhez, írókhoz. Új felfogásban alkotott építészeti munkáikban az a törekvésük nyilvánult meg, hogy egy haladóbb társadalomnak készítsék elő az utat. Építészeti alkotásaikkal fejlettebb igényeket kívántak ébreszteni a társadalomban. A körülmények béklyózó hatására azonban olyan középület, amely ezekhez a célokhoz a legalkalmasabb lett volna, vajmi kevés került ki műtermeikből. Mivel jórészt tehetősebb magánmegbízókra szorítkoztak, szociális programjukba illő munkáslakások és lakótelepek helyett az igényes családi lakóház („luxusvilla") gyakrabban szerepelt munkáik között. A magyar építészet átfogó korszerűsödése az avantgarde szellemű CIAM-osok kezéből átkerült egy szélesebb társadalmi háttérrel rendelkező, fiatal építésznemzedék kezébe, akiknek megbízást a középosztály, majd rajtuk keresztül az állami és városi szervek adtak. A CIAM építészettörténeti jelentősége tehát elsősorban a kezdeményezésben, a kezdeti alkotásokban van. Szerepük mintegy a „vitaindítás".

Természetes, hogy az egyedi épület korszerű kialakítása, „stílusos" megjelenése mellett — vagy helyett — a figyelem mindinkább a településrendezés felé fordult. E műfajban szükségszerűen bekövetkezett a konfrontáció a társadalom elmaradottságával. Noha az ilyen irányú élharcosság az új építészet alkotóművészeit és mestereit világviszonylatban is jellemezte, hazánkban ez a törekvés bátrabb kiállást követelt.

A CIAM-csoport munkásságában — általános hatásuk miatt — jelentősek voltak a kiállítások. A csoport 1931-ben, a Háztartási és Lakberendezési Vásár keretében rendezett első kiállításán bemutatta a „kolház"-nak nevezett, lakósejtekből felépített, 800 férőhelyes lakóépülettervét. A kolház az egyetemes építészeti haladás jelentős elképzelése. Lényegesen több, mint egy jó arányú modern épület: funkciójában szinte forradalmi volt.

Az 1932. évi kiállítás a lakásproblémát nem építészeti, hanem szociológiai, higiéniai oldalról közelítette meg, és számszerű adatokkal mutatott rá a magyar lakásépítés hiányosságaira, igényeire. Fischer József később így ír erről: „A XX-ik század elején megkezdődött az építőipari forradalom. Az építészet és társadalom szoros összefüggése alig ismeretes a nagyközönség előtt. A kiállítások célja az volt, hogy a nagyközönség körében tudatosítsuk az új építés célkitűzéseit és elért eredményeit. Kivetíteni a nagyközönség elé az elmúlt évtized intenzív építész-irodalmi mozgalmát, felvenni a harcot az üzérkedésre beállított építtetőket híven kiszolgáló, álmodern, formalista építészettel. Egyúttal bebizonyítani azt, hogy a telekuzsorából kiinduló építőelv hibás, még az építtető érdekeit sem fedi, de felmérhetetlen károkat okoz a közönségnek... A kiállítás tengelyében a legkisebb igényű, tehát a legszámosabb emberréteg lakásszükségletének korszerű kielégítése állt. A nyomortanyák, földbevájt barlanglakások éppúgy, mint a falusi legszegényebb népréteg lakásai... A tudatosításhoz drasztikusabb eszközökre volt szükség és a cél érdekében ezektől sem szabadott visszariadnunk. A reklámtechnika módszereihez folyamodtunk úgy a téma elméleti, mint annak kiviteli módjánál ... Az ellentétek kidomborítása két csoportban történt: a) a létminimum mai lakása, háza, városa; b) a szükséges lakás, ház, város a létminimum számára. Az a) csoport témái: 1. lakásfölösleg—lakáshiány; 2. lakbérhaszon—lakásnyomor; 3. mortalitás—lakáshygiene. A b) csoport témái: 4. szoba-konyhás rossz lakás — korszerű kislakás; 5. dekoratív bútorzat — praktikus berendezés; 6. kézműipar — építőtechnika; 7. levegőtlen, naptalan, zsúfolt belváros — kertek között, nap felé tájolt házsorok; 8. spekulatív telekfelosztás — racionális telepítés; 9. néhány emeletes ház — magas ház; 10. magánháztartás — kollektív ház; 11. Hierarchikus központ — kollektív város... A statisztikai táblákon a magyarországi lakásviszonyok adatai szerepeltek, a lakások kiviteli minősége, a lakásszerűség. Budapest térképével ábrázolható volt a parkok hiánya és az egyes városrészek nagy laksűrűsége. A közismert adatokon túl szemléltettük a lakáshygienével összefüggő népegészségügyi és szociológiai követelményeket, a tüdővészhalandóságot, a csecsemőhalandóságot... A lakásnyomor adatainak megállapítását indítványok, a bajok orvoslásának módozatai követték... Az összehasonlítás alapját az albertfalvai lakótelep másfélszobás lakása mellé helyezett, ugyanolyan alapterületű, de sokkal nagyobb igényeket kielégítő 3 szobás kislakástípus szolgálta... A funkcionális középület és a hamis monumentalitásra és pöffeszkedő reprezentációra beállított mai középület szembeállítása fotókkal történt."

1932 őszén, a kézműipari vásár keretében, a CIAM magyar csoportja a Ház-város-társadalom című kiállítással folytatta felvilágosító munkáját az új építészet társadalmi jelentőségéről. Ennek keretében külön is foglalkoztak A gyermek és a város témával. A régebbi kiállítási anyagokat a csoport általában újra felhasználta, kiegészítette, bővítette. Így ezúttal a korszerű bútor és az építőtechnika érzékeltetése mellett a lakáselemek várostervbe illesztésének témája is szerepelt. Összehasonlító példaként a városi mérnöki hivatal által készített rákosi kertváros tervei és a CIAM-csoport sávházas beépítési javaslata szolgált. Ugyancsak szerepelt egy magas házas és egy családi házas lakótelep. Az összehasonlítás itt is korszerű urbanisztikai szemlélettel, és ennek megfelelő mutatókkal történt. Ezek kitértek a közlekedésre, a városközpont helyzetére, a közművesítésre. A kolházat is újból bemutatták. Erről később Fischer így ír: „A pénzügyi szempontok feltétlenül a közös háztartású és ellátású kollektív házak mellett szólnak, azonban ennél a kérdésnél elsősorban a kialakult szokások a döntőek, melyeket a gazdasági törvényszerűségek csak lépésről lépésre képesek megváltoztatásra bírni. Bizonyos, hogy a széles néprétegek egyelőre az individuálisan alakított lakásokat követelik." Így azután a kollektív ház gondolata csakúgy lekerült a CIAM programjáról, mint ahogy a társadalom egésze napirendre tért e terv utópiája felett. Meg kell még említeni, hogy ezen a harmadik kiállításon bemutatták a városok történeti kialakulását is, és az egyes történeti korszakokban jellemző várak, templomok, majd később a bankok körül kialakult gócokat szembeállították „a funkcionális várostervvel, melyet a munka, pihenés és szórakozás komponensei alakítanak". Igen figyelemreméltó, hogy a CIAM-csoport az urbanisztikán túl még a regionális tervezés átfogó diszciplínájával is foglalkozott, s bemutatta a városok beillesztését — ipari és kereskedelmi követelmények alapján — az „országterv"-be.

A kiállítás az illetékes rendőrfőtanácsos szerint kimerítette az osztályellenes izgatás fogalmát. Anyagának egy részét ennek megfelelően már a megnyitáskor elkobozták. Molnár Farkas és hat rendező társa ellen izgatás bűntette miatt bírósági eljárást indítottak, s egy-egy hónapi felfüggesztett fogházbüntetéssel sújtották őket.

A kiállítások mellett a CIAM-csoport az építészeti felvilágosító és propaganda munka fő területének a sajtót tartotta. Megfelelő szemléletű folyóiratként a Tér és Forma szolgált Bierbauer Virgil szerkesztésében. A folyóirat, mely 1928-ban a Vállalkozók Lapja képes mellékleteként önállósult és 1947-ig jelent meg, a haladó építészet egyik hazai élharcosa volt. Évente egy számot a csoport építészeti alkotásainak szentelt, ezenkívül a tervező kérésére minden új építészeti szellemben alkotott hazai épületet is leközölt. Sajnos, a csoport által éppenséggel „álmodern"-nek bélyegzett épületeket is ismertetett, ha anyagi vagy politikai okok erre késztették. A külföldi építészeti fejlődésről is számot adott. Formailag a lap ugyancsak avantgardista volt: fekvő alakja, a CIAM-közleményeknél a nagybetűket mellőző szövegnyomás, a spirálfűzés egyaránt formabontóak voltak. De a CIAM-tagok publicisztikai tevékenysége nem korlátozódott a szakfolyóiratra, igénybe vette a napisajtót is. Míg a Tér és Forma közleményei elsősorban az építésztársadalomnak íródtak, addig a Munka, a 100%, a Nyugat folyóiratokban és a Népszava, Pesti Napló, Az Est, Magyarország, Magyar Hírlap hasábjain megjelentetett cikkek a nagyközönséghez szóltak. Főleg Fischer József és Molnár Farkas éltek az új építészet sajtópropagálásának ilyen eszközével.

A CIAM magyar csoportja néhány évi tevékenykedése során különösen fontos problémának ítélte a korszerű építéstechnikát, az absztrakt téralkotást és a falusi lakás korszerűsítését. A csoport tevékenységének lényege azonban természetesen az épülettervezés volt. Az 1930-as évek elején és közepén épített, gondolat- és ötletteli nyaralók, családi házak, bérvillák, bérházak és kisebb középületek nemcsak a hazai építészet további kibontakozása tekintetében jelentősek, hanem ezen túlmenően, a legújabb kori egyetemes építészettörténet maradandó értékű alkotásai is. Ebből az egyértelmű értékállandóságból sugárzott az a meggyőző erő is, mely a retrográd hazai viszonyok között — a fiatal építészekre gyakorolt hatásával — rövid idő alatt átfogó átalakulást tudott eredményezni.

Később, az új építészet általánosabb hazai elterjedésével a csoport egyik fő célkitűzése időszerűtlenné vált. Találóan fejezi ezt ki Gábor Eszter: „Szerepet játszott a bomlásban az is, hogy erre az időre — és egyre fokozódóan — a modern építészet alapvető tételei többé-kevésbé elismerést nyertek Magyarországon is. Amíg szociális téren a küzdelem lényegében lehetetlenné vált, technikai és formai téren lassan feleslegessé lett." Amíg kezdetben a különlegesnek ható új építészet haladó szellemű megbízókat

biztosított a csoport tagjai számára, a baloldaliság meghiúsította a jól fizető közületi megbízásokat. A fajüldözés fokozódása a csoportot is érintette. Mindezek a problémák szétzilálták a régebbi egyetértést. Molnár Farkas a csoport tagjainak írt levelében a további munka céltalanságát bizonygatta. Ezt követően a csoport 1938-ban feloszlott.

BREUER MARCEL

A Bauhausban tevékenykedő, jelentős magyar építészt, Breuer Marcelt (1902—1981) a két világháború 45
közötti években magyar illetőségűnek kell tekintenünk. Így a Bauhaus műhelyében végzett korszakal-
kotó bútortervezési tevékenysége is — mely az egyetemes belsőépítészet kimagasló eseménye — a magyar 92, 93
építészettörténetnek ebbe a fejezetébe illeszkedik. Breuer 1925-ben készítette első, hajlított *acélcsővázas*
*szék*ét, ezt követte 1927-ben a másik — máig ismert és gyártott —, ugyancsak acélvázas, de
fonatbevonatú *támlásszéke*. Ez a két székterv világhírű, de későbbi bútorai (*alumínium nyugszék*, 1933; 284, 285
hajlított *favázas nyugszéke*, 1935 stb.) nem kevésbé jelentősek. Épületberendezésekkel is behatóan
foglalkozott: 1922-ben mint a Bauhaus növendéke konyhaberendezést tervezett, 1925-ben, amikor már a
Bauhaus tanára volt, modulrendbe foglalható szekrényelemeket szerkesztett. 1925-ben készítette
acélvázas kis lakóháztervét Dessauba, 1928-ban Osztravába családi házat tervezett. Az 1930-as
Werkbund kiállítás bemutatta szállodatervének egy felépített lakóegységét. 1930-ban a harkovi színház
tervén dolgozott. Két jelentős lakóháza épült fel a harmincas években: Wiesbadenben a *Harnischmacher-*
ház (1932) és Zürich-Dolderthalban az Alfred és Emil Roth társszerzőkkel épített *lakóházegyüttes* (a kor
fogalma szerint bérvilla). Utóbbi a harmincas évek egyik legszebb alkotása az egyetemes építészet
történetében. Ugyanebben az évben Breuer Fischer Józseffel és Molnár Farkassal együtt vett részt a
Budapesti Nemzetközi Vásár elrendezésére és építményeire kiírt tervpályázaton. Tervük első díjat nyert.
A Bauhaus feloszlatása után, 1934-ben, Breuer Marcelnak komoly szándéka volt, hogy itthon telepszik
le. Az épülettervezési tevékenységhez elengedhetetlen Mérnök és Építész Kamara-tagságot azonban
megtagadták tőle, mert a Bauhaus-beli képzését nem minősítették mérnöki munkára jogosítónak. (Meg
kell jegyezni, hogy csak a Bauhaus későbbre tervezett átfogóbb oktatási programjában szerepelt a
mechanika, illetve a statika; korábban épületszerkezetek méretezését nem oktatták.) Breuer ekkor előbb
Angliába, majd Gropiusszal együtt az Amerikai Egyesült Államokba költözött, ahol ismert, világméretű
építészeti életpályája kibontakozott. Késői elismerésként a Budapesti Műszaki Egyetem 1968-ban
díszdoktorrá avatta.

FISCHER JÓZSEF

Molnár Farkas és Breuer Marcel Bauhaus-szellemet tükröző építészeti felfogásához Fischer József
(1901—) építész életműve állt a legközelebb. Építészeti munkássága ugyancsak a harmincas évek elején
kezdődött: 1931-ben részt vett a *pasaréti mintalakótelep* építésében, 1932-ben már több családi házat
tervezett (Gellérthegy, Torbágyi út, Csatárka út, Pusztaszeri út). A rákosi kertváros *ikerlakóház*ánál 448, 449
(1933) a két épületrész tökéletesen harmonizál egymással, mégsem egészen szimmetrikus. Alaprajzban
ugyan hasonlóak, de a nappali szoba félkör alaprajzú ülőfülkéje — a kedvező tájolás céljából — eltérő
módon csatlakozik a lakásokhoz, s ennek megfelelően változik a bejárat és a lépcsőház helyzete is. Az
épület a nappali és éjszakai szobafunkciónak megfelelően két szintre tagozódik. A *Herman Ottó úton*
*épült bérvillá*ban (1933) három egymás feletti szinten egy-egy lakás helyezkedik el, melyek kismértékben
eltérőek. Az épület így magas tömb hatását kelti. Molnár Farkassal közös alkotása a *Csévi úti családi ház*
(1935) és az *OTI pestújhelyi kórházának személyzeti épülete* (1936). Fischer József kiforrott alkotásai a 720, 721
harmincas évek végén és a negyvenes évek elején épültek. A megnyerő tömegkompozíciójú *Zentai utcai* 611, 612
villa vezette be őket (1934), mely a Le Corbusier építészetéhez való igazodást tanúsítja. A viszonylag
keskeny épület háromszintes, alagsoránál a lejtő felőli oldalon a külső főfalat körszelvényű pillérek
segítségével váltják ki. Különösen érdekes a lépcsőház félhenger alakú tömege alul, mert az íves lépcsőkar

vonalát követi. A II. emeleten a keskeny épületet Fischer a terasz beüvegezésével és lefedésével igazította az első emelet szélesebb lakószintjéhez.

729, 730 1936-ban épült a Bajza utcában — operaénekesnő részére — egy *háromszintes villa,* a szabadon álló, több lakásos épületek és a zárt beépítés mezsgyéjén. Fischer József ezt az átmenetet az utca felé robusztus tömegkompozíciójú épülettel oldotta meg. A bejárat a lépcsőház rizalitjában fogadja a belépőt, a lépcsőház egyébként is feloldja a közel kocka alakú kompozíciót. Az épület funkcionális megoldása személyzet munkáját feltételezi; a konyha a földszinten helyezkedik el (ahol még a garázs, a házmesterlakás, valamint a személyzeti szoba található), míg az ebédlő az első emeleti „vezérszinten". Itt télikert és terasz kapcsolódik a fogadóhoz és zeneszobához. A teraszról szépen ívelő lépcső vezet a kertbe. A felső szinten a hálószobák helyezkednek el, majd a tetőszinten tetőkert következik. A nappalit és a hálószintet a hallból a galériára vezető lépcső köti össze. Az épület a két világháború közötti nagypolgári életmódhoz igazodó funkcióval épült, s különösen a kert felőli nagy ablakkiváltókkal, terasszal és lépcsőlejáróval a vasbeton építés formai lehetőségeit hirdeti.

A csatlakozó telken kezdődő hatszintes beépítés első bérházát ugyancsak Fischer József tervei alapján építették (1937). Az épületnek két — az utcára és a kertes beépítésre nyíló — főhomlokzata, a belső épületsarkon átlósan elhelyezkedő lépcsőháza, s szintenként három különleges alaprajzú lakása van.

A háromszintes *Palánta utcai ikervilla* (1936) pergolával szegélyezett tetőteraszai ügyesen egészítik ki az épülettömeget. Fischer József általában tiszta térmértani befoglalótömegek komponálására törekedett. A *Szemlőhegyi úti villa* (1936) pillérekre állított tömbjének főhomlokzata — amely mögött szép kilátást biztosító helyiségek sorakoznak — ettől némiképpen eltér, mert a nappali szoba a falsíkból előrelép, az épület széles oldalhomlokzata azonban ismét nyugodt, zárt épületkompozíciót mutat. Még néhány családi ház gazdagítja Fischer József életművét, köztük kiemelkedő az 1942—1943-ban a *Rózsadombon épített villa,* melynél a teraszt szegélyező vasbeton pergola és az épület alagsori tartópillérei egy síkba komponálva mintegy nagyszabású kulisszát vonnak az épület elé. Mindössze a nappali szobának egy széles ablaka tör előre eddig a falsíkig. A lekerekített, letompított falsarkok jellemzik Fischernek ezt az épületét, miként a legtöbb korábbit is: divatos motívum ez ebben a korban, amikor a munkaigényesebb ívelt és lekerekített falazások nem okoztak számottevő költségtöbbletet.

Fischer József *bérháza a Váci úton* (földszint + 9 emelet) a saroktelek beépítését igyekszik gazdaságosan megoldani. A homlokzat a sávokba összefogott ablakokkal kiküszöböli a két- és háromosztású ablaknyílások különbözőségét, és divatos, elegáns megjelenést ad. Az alaprajz a középső fal vasbetonvázas kiváltásának következtében szabadon formált, de hiányzik belőle az a fegyelmezett rendszer, melyet egy jó alaprajztól ma megkívánunk. Fischer József tervei szerint bérház épült a Thököly úton is.

947, 948, A budai hegyekbe két kisebb szállót tervezett: 1940-ben a *Rege* épül fel, 1942-ben a *Gyopár.*
1086 Mindkettőt a terephez és a tájhoz alkalmazkodó, ívelt alaprajzú, zárt tömb jellemzi: a Rege főhomlokzata homorú és hatásában könnyed, míg az összhatásában nehézkesebb Gyopár főhomlokzata domború ívvel egyenlíti ki a — tájolásnak megfelelően — lépcsősen sorakozó szobahomlokfalakat. A *Rege-szálló*ban 30 szoba helyezkedik el. Érzékelhető, hogy az íves alaprajz nem közvetlen funkcionális igényből, inkább formakeresésből fakad. De az épületet így is az új építészet kezdeti puritanizmusa jellemzi. A Széchenyi-hegyi *Gyopár Szálló* épülete a hegy lejtője felé domború. A három emeletsoron elrendezett 10—10 szobát legyezőszerűen helyezte el, ez a főhomlokzatot is meghatározta. Az ebből adódó lehetőségeket — formailag nem minden ellentmondás nélkül — játékosan, csapongóan használta ki a tervező. Így például a lépcső íves fallal határolt térből indul, de a lépcsőház a homlokzaton markánsan szögletes. Az oldalhomlokzat körablak, ill. kis- és nagyméretű, kétszárnyú, négyszögletes ablak egyvelege már nem felel meg mai ízlésünknek, a kőfal és a vakolt felület találkozása az élben erőltetett, a szabálytalan alaprajzi kontúrokkal épülő földszinti nagy fogadószoba önkényes formálásra késztették a tervezőt stb. Az épület kísérlet arra, hogy a harmincas évek merev, térmértani befoglalóformákhoz ragaszkodó kötöttségeiből kitörjön.

Ugyanezt a formakeresést látjuk Fischer *Pusztaszeri úti* 6 lakásos *bérvillá*jánál is. Ennek alaprajza a háromszobás lakás tipikus példája, az erkélyek kiívelése a sztereometrikus rendből mégis a kötöttségek feloldását szolgálja.

A szállókon kívül középülettervezési megbízáshoz Fischer sem jutott. A főváros építési problémáival azonban munkája során lépten-nyomon találkozott, egyre jobban megismerkedett velük, majd a felszabadulás után a Közmunkatanács vezető beosztásában hasznosította a tapasztalatokat.

Fischer József életművével kapcsolatban meg kell említeni feleségét, *Pécsy Eszter*t, aki statikus mérnökként dolgozott, és korszerű szerkezetterveivel jelentősen hozzájárult férje életművéhez. Ezenkívül a két háború közötti időben az új építészet szellemében tervező sok haladó hazai építésznek készített tartószerkezeti méretezéseket és terveket.

FORBÁT ALFRÉD

Fred Forbat (1897—1972) néven 1920—1929 között Walter Gropius munkatársa volt, többek között a nagyszabású *Berlin-Siemensstadt lakótelep* tervezésénél. A CIAM-csoporthoz 1933-ban szegődött, hamar átmenetinek bizonyuló hazai letelepedése után Pécsett élt és dolgozott. Épületei közül kiválik a kis Mecsek-hegyoldali *nyaraló*. A Kaposvári utcai lakóház a lejtős terep kihasználásával és nagyon 722
átgondolt, racionális alaprajzzal készült, a tervező hagyományos téglaközépfőfalas tartószerkezeti rendszerrel oldotta meg a családi ház igényeiből fakadó feladatokat. A Perczel utcai zárt sorú beépítésbe illeszkedő 6 lakásos bérház kétfogatú alaprajzával a kor jellemző alkotása. A Benyovszky utcában épített bérház, a telek lehetőségeit kihasználva nagyobb, három- és négyszoba-hallos lakásokat foglal magába. Ugyancsak Pécsett, a Kölcsey utcában épült fel Forbát klinkertégla burkolatú családi háza.

KÓSA ZOLTÁN

Kósa Zoltán (1902—1978) első jelentős alkotása a budapesti *Décsi Mozi* volt (1931), melynek nemcsak térhatása, de szín- és megvilágítástechnikája is figyelemre méltó. 1933-ban tervezte a *Széher úti villá*t, mely az új építészet más alkotásaitól markáns homlokzati jellegzetességgel különbözik: terasza messze kinyúlik. 1936-ban ugyancsak Budán, háromszintes bérvillát épített, melyben szintenként egy lakás van, de mindhárom lakás alaprajza eltér egymástól. Az épület lényegileg egy nézőpontra komponált, csak főhomlokzata megoldott és kiforrott, az oldalhomlokzatok esetlegesek. A Csáky utcában és a Kacsa utcában is épített egy-egy bérházat, 1943-ban pedig a Batthyány utca 23. és a Csalogány utca 20/a. számú bér-, illetve társasházak épültek tervei szerint. Fiala Gézával a Madách út 11. szám alatti házat ugyancsak a háború elején tervezték.

LIGETI PÁL

Ligeti Pál (1895—1941) kezdetben Molnár Farkassal társult (több lakásos *villa a Delej utcában*, 1930; 379
családi ház a Rózsadombon és a Napsugár utcában, 1930), azután egy ideig egyedül alkot, majd a *Margitszigeti Klubház* építésénél Révész Györggyel, később Szirmai Józseffel, illetve Pallós Györggyel dolgozott együtt. Mindvégig az avantgarde szellemében tevékenykedett. 1933-ban két bérházat épített, egyet a Badacsonyi utcában és egyet a Szamos úton, melyek leginkább talán a berlini korai modern építészethez való igazodással jellemezhetők. Ligeti Pál és Pallós György *rózsadombi bérvillá*ja (1940) a kő- és vakolatarchitektúra sajátos keveréke. Az épület gyűrűszakasz alaprajza következtében a homlokzat íves. 1939-ben készült el a Vilmos császár út (mai Bajcsy-Zsilinszky út) és Lázár utca sarkán a 950
Kőolajfinomító Gyár Rt. nyugdíjintézetének *bérháza*, amelynél a homlokzat kőburkolata és az erkélyek kialakítása egyaránt igazodik a belváros igényeihez. Az épületnél Szirmai József a társtervező. Ezzel közös városépítészeti kompozíciót alkotó házat tervezett Ligeti Pál (más építtető megbízásából) a szemközti telekre.

Életműve nem korlátozódik a tervezési gyakorlatra, nagy művészetelméleti tudása és rendszerező fantáziája mutatkozik meg 1926-ban megjelent Új Pantheon felé című építészetelméleti könyvében. Az

építészettörténet hullámelméletbe foglalásával az új építészet jelentőségét, új építészeti korszak beköszöntését igyekszik bizonyítani. Ezt a művét berlini tartózkodása nyomán Der Weg aus dem Chaos (Kiút a káoszból) címmel 1931-ben a müncheni Callwey kiadó is megjelentette.

Ligeti városrendezési elképzelései tervpályázatokban mutatkoztak meg. Köztük a budapesti belvárost átszelő út a legfigyelemreméltóbb.

MAJOR MÁTÉ

Az avantgarde élvonalbeli hazai alkotásaiból Major Máté (1904—) nevéhez két épület tervezése fűződik. Az *Attila utcai épület* (1935) sajátos értéke, hogy bátran mert léptéket változtatni a Vérmezőt szegélyező hagyományos bérházritmusban. A homlokzat a zárt erkélytömb széles ablakcsíkjaival határozottan kiválik környezetéből; a városoldal felé húzódó hosszú oldalhomlokzat a korszerű beépítést
609, 610 és az ötletes alaprajzot tükrözi. A *Sas-hegyen épített társasház* (1935) két felső szintjén három lakás helyezkedik el. Az első emeleti lakásnál a tágas nappalihoz két hálószoba csatlakozik négy fekhellyel. A nappali és éjszakai használatra szolgáló helyiségek világos elkülönítése egyazon szinten a korszerű lakásfunkció érvényesítését jelenti. A második emeleten ugyanezt az alapterületet a tervező úgy osztja meg, hogy egy lakószoba + hálószoba és egy garzonlakás fér el rajta. A földszinten házmesterlakás, mellékhelyiségek és — a lakásoktól függetlenített — két személyzeti szoba található. A személyzeti szoba ilyen elkülönítése egészen új alaprajzszerkesztési ötlet, mely a lakásalaprajzok tisztaságát nagyban elősegítette.

MASIREVICH GYÖRGY

Masirevich György (1905—) részt vett a Napraforgó utcai lakótelep építésében. Az ő családi háza (Napraforgó u. 15.) egyike a legfigyelemreméltóbbaknak (1931). A Sávoly Pál mérnökkel — az újjáépülő Erzsébet-híd későbbi tervezőjével — együtt alkotott *Belgrád rakparti hajóállomást* (1937), a dunai hajózás személyforgalmának épületét olyan szervesen illeszti a pesti rakpart képébe, hogy az együttes a környezetbe simulás kimagasló példája lett. Az épület a rakpart kövezetének színét követi, s párkányvonala csak a legszükségesebb mértékig emelkedik az utca szintje fölé, a lapos tető itt nagyon is helyénvaló. Az épülettömb funkcióinak megfelelő szétválasztása is hozzájárul ahhoz, hogy a kis épületegységek ne keljenek versenyre a pesti Duna-part városképet meghatározó házsorával. Az OTI
949 *Visegrádi utcai rendelőintézete* (1939) szimmetrikus alaprajzú, s keretes beépítés végelemeként U alakban csatlakozik a szomszédos tűzfalakhoz; homlokzata a tervező tehetségéről tanúskodik.

MOLNÁR FARKAS

Molnár Farkas (1897—1945) a két világháború közötti új magyar építészet kimagasló képviselője. Műveiben az ötletességet és az akkor megkívánt fegyelmezett tartózkodást ötvözte. Életműve — a kor magyar építészei között szinte egyedüliként — az egyetemes építészettörténetírás külföldi művelőinek figyelmét is magára vonta. Tehetsége minden egyes alkotásban megmutatkozott, megfelelő jelentőségű megbízás hiányában azonban teljesen kibontakoztatni nem tudta.

Molnár pécsi születésű. Az első világháború idején iratkozott be a Budapesti Műszaki Egyetemre, 1919-ben beállt vöröskatonának, amiért később bántalmazták. Ekkor indult el külföldre, s szegődött Weimarban a Bauhaus tanítványává. A Bauhausnál töltött öt esztendő — 1925-ben tért haza Magyarországra — a tehetséges építészben megérlelte az új építészet iránti lelkesedést. 1923-ban készített
94 első tanulmányi terve, a *vörös kockaház* már figyelemre méltó. 1923-tól foglalkozott a kollektív lakóház gondolatával és tervével, melyet a tömeges lakásépítés korszerű megoldásával kívánt kombinálni. A
96 középület-tervezés terén tehetségét *színházterve* bizonyítja, sajnos, ehhez jellegben és méretben hasonló

megbízást sohasem kapott. Már 1922-től írt építészeti szakcikkeket, hirdette az új építészet eszméit és elveit, foglalkozott az új építészet urbanisztikai kérdéseivel. Írt a MÁ-ban, küldött cikkeket haza is. A hazai építészet következő évtizedében különösen értékeseknek bizonyultak a személyes kapcsolatok, a Bauhausnál kötött ismeretségek az építészeti avantgarde vezető egyéniségeivel, akik között Moholy-Nagy és Gropius volt a legnevezetesebb. (Nagyrészt Molnár Farkas kapcsolatainak köszönhető Walter Gropius és Siegfried Giedion 1934. évi magyarországi látogatása.) Molnár hazatérése után, 1926-ban újból beiratkozott a Budapesti Műszaki Egyetemre, s a rákövetkező évben építészoklevelet szerzett. Budapesten, s kivált az egyetemen új barátságokat kötött, megismerkedett azokkal, akikkel majd a következő évtizedben dolgozott együtt. Gropius hívására utazott 1928-ban La Sarraz-ba a CIAM alakuló kongresszusára. Útitársai között volt Ligeti Pál is, akinek irodájában kezdte meg működését. 1929-től kezdve elképzeléseit a lakástervezés terén részben meg is tudta valósítani. Breuer kivándorlásának idején Molnárban is felmerülhetett a Bauhaus-kollégákhoz való csatlakozás lehetősége. Gropius azonban, aki nemsokára ugyancsak emigrációba vonult, nem tudott külföldön egzisztenciát teremteni számára. Ezért Molnár, kezdeti lakóházainak nagy sikere ellenére, kénytelen volt itthon rajzolással is foglalkozni, hogy nagyobb megbízások hiányában megéljen. 1937-ben a CIAM újonnan alakult kelet-európai csoportja, a CIAM—OST titkára lett, s a Budapesten és Brnóban tartott konferenciákon kapcsolatba került a haladó csehszlovákiai építészekkel, köztük Bohuslav Fuchsszal. A lelkes csoport 1937-ben mutatkozott be Párizsban. A CIRPAC-csoport korábban említett kiállításának politikai megtorlásaként hosszadalmas eljárás után, 1938-ban kizárták a kamarából, ami — átmenetileg — még az addigi munkalehetőségektől is megfosztotta.

Találóan jellemzi Molnárt ifj. Janáky István: „Végigtekintve a magyar CIRPAC-csoport munkásságán, kétségtelenül kitűnik, hogy a tagok közül Molnár Farkas dolgozott — épített és írt — legtöbbet. Ez nemcsak kvalitásbeli különbséggel magyarázható, nemcsak azzal, hogy ő mindüknél gyorsabban, természetesebben és akaratosabban reagált az új építés fejleményeire és a nemzetközi követelményekre, hanem azzal is, hogy ő a Bauhausból magával hozta az építés, a formálás eddig ismeretlen újfajta örömét és fanatikus szeretetét és ez gyakran magával ragadta a megbízókat is, akik aztán Molnár jó hírét-nevét költötték." Haladásért folytatott küzdelmének csúcspontján, 1938 körül Molnár Farkas világnézetében és építészeti szemléletében — nyilván a sokáig eltűrt mellőzöttség hatására felgyülemlett elkeseredés miatt — jobbratolódás következett be. Szinte teljes életműve mégis az avantgarde-hoz tartozik, mégpedig annak egyetemesen is legjobb teljesítményei közé. Építészettörténetünk is így tartja számon.

Molnár Farkas 1930 körül több családi házat tervezett Budapesten (Cserje utca, Kavics utca, Vérhalom út) és nyaralót a Balatonon. Legsikerültebb a *Delej utcai villa* (1929). Ligeti Pállal közösen 379
készített terve nyomán épült fel a *Pasaréti kislakásos mintalakótelep* egyik épülete (Napraforgó u. 18.) és egy *családi ház a Lejtő úton.* A családi ház és nyaraló épületeit kezdettől fogva a részletekig kidolgozott funkcionális elgondolás jellemezte. Sokkal lényegesebb vonása ez terveinek, mint a nemzetközi avantgardizmus törekvéseit a felületen tükröző, fehér vakolatu, lapos tetős, párkány nélküli homlokzat, s a félhenger alakú kiegészítésekkel komponált kubuszos tömeg.

A *Lejtő úti villa* (1932) bejárata a félig beépített alagsori szinten van. Az előtérből vezet fel a lépcső a 452
lakásba, innen nyílik a házmesterlakás és a mosókonyha is. A lakószint — a kerttel egy magasságban — a két részre osztható nappali szobát (társalgó-olvasó), a konyhához áttálalás céljából közvetlenül kapcsolódó étkezőt, valamint a mellékhelyiségeket foglalja magába. Az emeleten két hálószoba — közvetlen kijárattal a terasz felé — és a fürdőszoba helyezkedik el; a beépített szekrények, az ajtó- és ablaknyíláshoz jól illeszkedő könyvszekrény, az ülőgarnitúra, a polc, a konyha és étkező közötti tálalófelület, a takarítószer-fülke, a hálószobák között Z alakúra tervezett válaszfalak közé épített ruhásszekrény s a kéménypillérhez ügyesen csatlakoztatott hálószobai fésülködőpolc mind a lakóépület-tervezés részletekig gondos, ezzel is korszerű szemléletét tükrözi. Az épület külseje sokkal simább és egyszerűbb, mint ezt a részletes belső kidolgozás mutatja. Mindenesetre a nappali szoba félhengerpalást ablakfelületének összemetsződése az olvasótér kerti kijárójával — mint megannyi más részlet is — tüzetes elemzés után szintén a rendet és a megoldottságot tanúsítja: Molnár Farkas kívül és belül minden részletre építészi gondot fordított. 1933-ra készült el — ugyancsak Budapesten — a *Lotz Károly utca 4/b.* 462, 463

sz. lakóház. A keskeny telek jó kihasználása érdekében Molnár két tömbre bontotta az épületet. Az elsőben, mely négyszintes, két kétszintes lakást helyezett el egymás fölött. Ezek alaprajzban egymástól eltérőek. A délkeleti főhomlokzaton a lakószobák teljes szélességében ablakok vannak. A felső lakásból, melyben Molnár maga lakott, tetőterasz is nyílik. A hátsó épületszárny az elsőhöz képest fél szinttel magasabban kezdődik, itt egymás felett két kétszobás lakás helyezkedik el, alaprajzban ezek is különböznek egymástól. Az igényekhez való ilyen pontos és mesteri igazodás, az épület kedvezőtlen arányú, magas tömbjének szerencsés tagolása ismét Molnár Farkas kivételes építésztehetségét mutatja: a Lotz Károly utcai épület a korabeli európai építészet élvonalában helyezkedik el. Ez idő tájt készült el — a budai vár oldalában — a *Toldy Ferenc utcai több lakásos épület* (1932), két lépcsőházra szervezett, négyszintes elrendezéssel. Az épület lapos tetejével, fehér vakolatával és szalagablaksoraival ugyancsak kivált a régi budai házak sorából, kompromisszum nélkül hirdetve az új építészeti felfogást. Nem kevésbé fiatal, új, nagyvonalú benyomást kelt a kétlakásos, háromszintes *Harangvirág utcai lakóház* (1936) sem, melynél a jó arányú homlokzaton az ablakok mérete — a funkciónak megfelelően — egymáshoz képest kissé változik, híven kifejezve ezzel a homlokzat mögötti tartalmat, anélkül, hogy az épület elegáns egységét megbolygatná.

614 A *szegedi Schwarz Manó-ház* Molnár életművében ugyancsak nagy fontosságú. Az épület alaprajzában és homlokzatában egyaránt eltér a kialakult megoldásoktól és arányoktól. A földszinten a ház bejárata természetes egyszerűséggel metsződik a homlokzatba. A feljárótól jobbra egyszoba-konyhás minimállakás helyezkedik el, balra pedig egy háromszobás lakás. Az emeletet négyszobás lakás foglalja el. Az épület homlokzatának ritmusát a falba metsződő ablakok rendje adja, beosztásuknak felel meg a pinceablakok ritmusa is. Az épület nagy érdeme, hogy a vázas szerkezet — minden direktebb konstruktivista utalás nélkül — a homlokzatról is leolvasható. A tartószerkezetnek ez a finom jelzése megint csak Molnár Farkas építészgéniuszát, korának nagy nemzedékéből is kimagasló értékét mutatja.

A harmincas évek derekán Molnár Farkas együtt dolgozott a kor másik jeles építészével, Fischer
720, 721, 725 Józseffel. Az együttműködés eredménye a *Csévi utcai családi ház* (1936) és a *pestújhelyi kórház személyzeti épülete* (1937). Az utóbbi épület erénye az egyszerű és áttekinthető alaprajzi elrendezés. A harántfalas tartószerkezeti rendszerhez komponált épület első emeletén másfélszobás lakások, második emeletén kétágyas szobák helyezkednek el, a lépcsőház mellett kétszobás lakások épültek. A homlokzat a tartószerkezetet tükrözi, a széles ablakszalagok jó bevilágítást és tetszetős megjelenést biztosítanak.

Ugyancsak egyszerű megjelenésű a Fővárosi Elektromos Művek *Csáky utcai irodaháza* (1937), melyet Molnár Farkas egy elhagyott gépcsarnokból alakított át, acélvázas tartószerkezettel, csupán ablakritmusával és ablakarányaival megnyerő homlokzatot formálva.

733, 734 Életművének további kimagasló példája a *Pasaréti út 7. számú társas lakóház* (1937), amelynek minden részlete a tervező ötletgazdaságát hirdeti. Az épület, a helyszíni adottságoknak megfelelően, a Pasaréti útról megközelíthető, négyszintes társasháztömre és a Trombitás utca felől megközelíthető, családi ház jellegű tömbre tagozódik. A Pasaréti úti tömb tiszta alaprajzképzéséhez a homlokzat finom kialakítása párosul: a loggiák sakktáblaszerűen vannak a homloksíkba vájva, ami játékos árnyékhatást biztosít. Ez a mozgalmas forma ugyanakkor alaprajzilag is szerves, indokolt. Az épület a részletképzés tekintetében is ötletgazdag: érdekes a lépcsőház áttört fokainak kialakítása, az előcsarnokba vezető bejárati házkapu, melynek ajtószárnyain a különféle színű üvegekkel betétezett, kerek bevilágítóablakocskák szép fényhatást biztosítanak. Az előcsarnok oldalfalán a fehér-piros alapszínekkel készült, konstruktivista dekoráció a tervező régebbi elképzelése alapján az 1920-as éveket idézi. A „hátsó tömb" lakása több szintes. Fő érdekessége, hogy egy alaprajzilag enyhe S alakban ívelő ajtószárny segítségével a lépcsőház, és ezzel a lakás elrendezése átalakítható volt. Az ajtóalap egyik helyzetében a felső szint hálóhelyiségeihez vezető feljárat a lakótér kikerülésével közvetlen a lépcsőházról nyílt, míg a másik állásban a felső szintre csak a lakótéren át lehetett feljutni. Ugyanakkor egy kör alakú falnyílásban forgó, nagy nyílászárólap elforgatásával a lakóteret a lépcsőház felső teréhez lehetett kapcsolni, amivel a belső térhatás — a változó funkciónak megfelelően — úgyszintén megváltozott. Egy lakás ilyen átalakíthatósága az építészettörténet ritka érdekessége. Molnár Farkas az általa programba vett absztrakt belső teret ugyan érdemben megmagyarázni és konkrét példán bemutatni nem tudta, a Pasaréti úti épületegyüttes kétszintes lakásában mégis a variálható belső téralakításra és a flexibilis lakásra

nemzetközi viszonylatban is páratlan példát teremtett. A *Mese utcai lakóház* (1937) gyűrűszakaszhoz hasonlító alaprajzával és hullámeternit homlokzatburkolatával ugyancsak ötletes. Az alkotások száma azonban 1937 után hirtelen lecsökkent. 1937-től 1941-ig Molnár Farkas a *hűvösvölgyi Szentföld-templom* tervezésén dolgozott. Ehhez Palesztinában helyszíni tanulmányokat is végzett. Ez a háború alatt félbemaradt alkotás első megfogalmazásban a modern templomépítészet kimagasló szépségű és sajátos példája lett volna. Az elliptikus alaprajzú, kupolával fedett templomteret íves záródású kápolnák koszorúja övezte volna, a terv szerint csak a templomtér végén a kápolnák közé iktatott szentély volt négyszög alakú. A templomtér középpontjában helyezkedett volna el a Szentsír építménye. A végleges terv szerint — melynek építéséhez hozzáfogtak — a kápolnakoszorúban, bizarr gondolatként, szentföldi kegyhelyek másolatai helyezkedtek el, s az épület külsejét gótikus formákkal díszített bejárat és toldalékok szegélyezték. Ezt a motívumot tekintik Molnár Farkas „pálfordulásának". Az épület azonban még így sem merítette ki a szokásos historizáló eklektika fogalmát, hiszen a Menyhárd István által tervezett vasbeton kupola és az alatta kitáruló elliptikus alapú templomtér — melyet kettős négyzetsorú ablakszalag világított meg s karcsú vasbeton oszlopok szegélyeztek —, nemkülönben a külsőt uraló sima falszakaszok mellett a gótikus motívumok inkább egy mementót jelentő dekorációt mutattak volna, semmint — ahogy Molnár Farkas szemére vetik — eklektikus átlényegülést.

E templomterv megértéséhez figyelembe kell venni, hogy Molnár, tehetségének tudatában, nagyon fájlalhatta 1938-as kizárását a kamarából és ezzel az építészeti alkotómunkától való megfosztását. Minden vonalon, szinte ösztönösen igyekezett kiszabadítani magát a béklyókból, menekülni a fékező környezettől. Ezért szorgalmazta a CIAM-csoport feloszlatását, ezért írt cikket jobboldali folyóiratba, s ezért keresett valamilyen kiutat abból az építészeti stílusból is, mely őt nemcsak az élvonalba vitte, és nevet szerzett neki, hanem — egyelőre úgy látta — meg is bélyegezte. Az új építészet avantgarde munkáinak értékállóságáról, maradandóságáról, úgy látszik, elkeseredésében nem volt meggyőződve. Azokban az években, amikor sok építész ismét újat keresett — akár a feléledő nemzeti hagyományok talaján, akár erőteljesebb, új formavariációkra törekedve —, Molnár Farkas is megkísérelte, hogy élete legnagyobb méretű alkotásánál az addigiaktól merőben eltérőt alkosson. Bizonyára úgy vélte, hogy a héjkupola önmagában eleget tesz az új építészet követelményeinek, és az addig szorgalmazott sima, fehér formák helyébe — egy általa absztrakciónak minősített — szimbólumdekorációt helyezett. Az ötlet nem annyira retrográd, mint inkább bizarr. Ez pedig beleillik egy nagy alkotó fejlődésvonalába. Helytelen lenne tehát a félbemaradt Szentföld-templomterv miatt a fiatalon elhunyt nagy építészt megbélyegezni. A Budapest felszabadításáért folyó 1945-ös ostrom idején budai lakásában Molnár Farkast halálos sérülés érte. Munkásságát Walter Gropius így értékelte: „Hivatása mesterének tartom. Túl korán, életműve kiteljesedése előtt halt meg."

PREISICH GÁBOR

Preisich Gábor (1909—) fiatal építészként a CIAM-csoport törekvéseinek jegyében kezdte pályafutását. Előbb Vadász Mihállyal, 1942 után pedig Gerle György építésszel társulva dolgozott. Mindkettőjük építészeti munkája a felszabadulás után folytatódott és teljesedett ki: Preisich Gábor egyetemi tanár, majd Budapest főépítésze, Gerle György pedig a regionális tervezéselmélet egyik hazai úttörője lett.

A bérházépítés terén Preisich korai mesterműve a Káplár u. 7. számú *négyemeletes bérház* (1933), a középfalat kiváltó vasbeton vázzal. A mai Bartók Béla út és Vásárhelyi Pál utca hegyes szögű sarkára, közelítőleg háromszög alakú telekre *hatemeletes lakóház* épült tervei szerint (1934), ahol három lépcsőházra szintenként hat lakást fűzött. A Bartók Béla út felőli kijárással a házban *filmszínház* is 607, 608
létesült. Az épület a mellékutca felől díszudvarszerű benyíló köré épült, a Bartók Béla út felől pedig középrizalittal tagolt. Ezen az oldalon a filmszínház belépőjének előtetője dekoratív motívumként vonul végig. Az épület acélvázas. Balatonföldváron Preisich Gábor Vadász Mihállyal *négyszobás nyaralót* épített (1936), melynek egyszerű alaprajzi megoldása és ugyancsak egyszerű tömegkompozíciója megnyerő. A Preisich—Vadász iroda további sikerült alkotásai a mai Mártírok útján épült *bérház*, valamint a Krisztina körút 137., a korszak egyik legtetszetősebb bérházhomlokzatával. Preisich Gábor és

1090, 1095 Gerle György tervezték a *Városmajor utcai bérházat* (1942), mely a telket a hegyoldal felé mélyen beépíti. Ezzel a beépítéssel tulajdonképpen két épülettömb keletkezett, melyek a közös lépcsőháznál csatlakoznak: az utca felé így szintenként kettő, a kert felé egy lakás tájolt. Figyelemre méltó az arányos és kiforrott utcai homlokzat. Nem kevésbé színvonalas ugyanennek az építészegyüttesnek a Koronaőr utcában, saroktelekre épített földszint + négyszintes bérháza (1942), melyben a háromkarú lépcsőház
455–458 köré az általános emeleti alaprajz szerint ugyancsak 4—4 lakás szerveződött.

Végül meg kell emlékezni az új építészet hazai történetének egyik legjelentősebb alkotásáról, az *OTI Budapest Tisza Kálmán téri* (ma Köztársaság tér) *bérházai*nak építéséről (1933), melynek tervezőit a pályázati tervek díjnyerteseiből szervezték tervezőcsoporttá. Közülük négyen tartoztak a CIRPAC-csoporthoz, s az épület arról tanúskodik, hogy befolyásuk a tervezés során jelentős volt. Közületi megbízó első ízben építtet korszerű beépítésű, szabadon álló — mai kifejezéssel élve: középmagas — házakat. Bizonyára a feladat újszerűségének köszönhetően az új építészet legjobb képviselői vettek részt e munkában: Árkay Bertalan, Faragó Sándor, Fischer József, Heysa Károly, Ligeti Pál, Molnár Farkas, Pogány Móric, Preisich Gábor, Vadász Mihály. Három, egymással párhuzamosan álló bérházépület, mindegyik nyolc- és hatemeletes szakaszra tagozódik, egészükben városképileg is kedvező benyomást keltenek. Érdemük ezenkívül a korszerű beépítési mód, a gazdaságos épületmagasság és szintszám, valamint a tiszta alaprajz. Az alacsonyabb épületszakaszon a lépcsőházból négyfogatú alaprajzzal korszerű egy- és másfél szobás kislakások nyílnak. A magasabb épületrész ugyancsak négyfogatú alaprajzzal két kétszoba-hallos és két egyszobás lakást foglal magába.

A KORSZERŰ ÉPÍTÉSZET TÉRHÓDÍTÁSA

Amikor a harmincas-negyvenes évek építészeti alkotásainak javát az internacionális stílustörekvések kategóriájába soroljuk, le kell szögeznünk, hogy a stílus fogalma az építészet műfajában nem szorítható többé — az eklektikára jellemzően — a formai megjelenésre. Ellenkeznék ez az avantgarde minden törekvésével is. A kor építészeti stílusa a racionális építészeti kompozíció, a tökéletesen kimunkált és jól „működő" alaprajz, valamint az épület tartószerkezetének összhangját jelenti. Ez az összhang természetesen kivetül az épület külsejére, hiszen a tervező a látvány szempontjából jól kiegyensúlyozott épülettömegre, valamint ablakokkal, ajtókkal tetszetősen tagolt homlokzati falfelületekre törekedett. Az új építészet az esztétikai hatás eléréséhez érdemben lemondott az ornamens alkalmazásáról, ezt is a sík- és térbeli kompozíció nagyvonalúbb eszközeivel igyekezett pótolni.

Az új építészet formaeszménye azonban nem maradt meg az avantgarde szigorú puritanizmusánál. A keresés néha tévutakra vitte, sőt, az archaizáláshoz is vissza-visszatért, de lehetőleg ornamens nélkül. Azt teljesen mégsem száműzve, a tartószerkezetnek és az építőanyagoknak is minden lehetőségét megragadva igyekezett az épület külső megjelenését és reprezentatív belső tereit mindinkább változatossá tenni. A CIAM-csoport tagjai még egyértelműen az új építészet kibontakozásának abban az avantgardista szakaszában alkottak, amikor az öncélú felületi formadifferenciálást elkerülték. A fejlődés a továbbiakban a tiszta, mégis választékosabb, elegánsabb forma felé mutatott.

Fontos lépés előre, hogy nagy tömeghatású, városképileg is látványos középületek egyre nagyobb számban épültek. Hazai viszonylatban külön is kiemelkedő tényező, hogy a Műszaki Egyetem építészmérnöki karának oktatótevékenységében merőben új szemlélet kezdett úrrá lenni, melyet elsősorban Kotsis Iván professzor képviselt, de az új szemléletben nevelte a hallgatókat Csonka Pál, a statika professzora is, majd a korszak vége felé kinevezett Bardon Alfréd, Kiss Tibor és Korompay György professzorok. Az Országos Iparművészeti Iskola hallgatóit nem kevésbé az új építészet művelésére készítették fel az említett Györgyi Dénes mellett Weichinger Károly és Kaesz Gyula. A tantestületek és tehetséges növendékeik nem hagyták magukat befolyásolni a retrográd német építészeti gyakorlattól, s az internacionális stílustörekvésekhez való igazodáson azt értették, hogy a nyugat-európai országokban a húszas években kibontakozott építészeti fejlődéshez kell csatlakozniuk. Ebben a törekvésükben a CIAM-csoport építészeinek felfogásához igen közel álltak, s alkotásaik között — főleg kezdetben — a határok elmosódtak. A hazai CIAM-csoporthoz tartozó építészek épületei mintaképként

szolgáltak számunkra, de éppúgy követendő kiindulásnak tekintették a húszas évek építészeti modernségének térhódítását Berlinben, Svájcban, sőt, elvétve még Olaszországban is. Az építészeti kibontakozással lépést tartottak a társművészetek is, főként azok a műfajok, melyekkel az építészeti alkotások kiegészültek; a szobrászat, a díszkovácsmunka, a freskó- és üvegfestés, a portálépítés és a világítástechnika.

Az új építészet térhódítása maradandónak bizonyult, s a közvélemény is kezdett vele megbarátkozni. Végbement tehát az építészeti áttörés, s rövid idő alatt bepótolta az évtizednyi lemaradást.

ÁRKAY BERTALAN

Árkay Bertalan (1901—1971) életművének legjelentősebb alkotása a Budapest *Városmajori templom,* 539, 540, 543
melyen kezdetben még apjával, Árkay Aladárral együtt dolgozott. A templomteret a vasbeton vázas szerkezet formai lehetőségeinek messzemenő kihasználása jellemzi. Az épület külsejében a hangsúlyos tömbökre osztott kompozíció uralkodik. Ez a bejáratnál, az oldalsó bevilágítófelületek mentén és a szentély felépítésénél egyaránt érvényesül. A templom belső terének áttekinthetőségét a kiemelt szentély biztosítja. Aba-Novák Vilmos falképei, Pátzay Pál szobrai, Sztehló Lili — a háborúban sajnos elpusztult — üvegfestményei az építészeti kompozícióval együtt harmonikus összművészeti hatást teremtettek.
Külön figyelmet érdemel a legegyszerűbb términtani formák szerint komponált campanile. A magas 739
torony a budai városkép jellemző elemévé vált.

Árkay Bertalan az 1930-as évek elején néhány korszerű családi házat épített a budai hegyekben: a Herman Ottó úton egyet klinkerburkolattal, ezenkívül a Törökbálinti úton, a Lenke úton és a Felvinczi úton. Valamennyit az avantgarde törekvésekhez való igazodás igyekezete hatja át.

A középületeknek határozott tömbökre bontása nemcsak a Városmajori templomot, hanem Árkay
Bertalan más műveit is jellemzi. Így főként a Sopronban épített *OTI orvosi rendelőintézet*et (1942). 1093
Tetszetős megjelenésű az ifjúság katonai előképzését szolgáló leventemozgalom Budapest II. kerületi otthona, mely a fővárosi iskolaépületek modorában nyerstégla-falfelületekkel épült. Életművének további alkotásai közül megemlítendő még a *sátoraljaújhelyi polgári iskola* (1943).

BIERBAUER (BORBÍRÓ) VIRGIL

Bierbauer Virgil (1893—1956) főként az új építészet sajtópropagálásával szerzett nagy érdemeket. Éveken át szerkesztette az építészeti megújhodás valóban harcos szemléletű lapját, a Tér és Formát. Králik Lászlóval együtt építette a *budaörsi repülőteret* (1936), mely annak idején ebben a műfajban világviszonylatban is élenjáró teljesítmény volt. Az épület központjában több szintes, centrális fogadócsarnok állt, melyet az utasforgalmat kiszolgáló hivatalok, üzletek, irodák szegélyeztek. Ez az épületközép az architektonikus kompozícióban is hangsúlyos, formailag henger alakú. Kétoldalt épületszárnyak csatlakoztak hozzá, egyik oldalt a földszinten étteremmel, az emeleten szállodaszobákkal, a másik oldalon a légi személyzet, illetve a rendőrség és vámőrség helyiségeivel. A közút felőli oldalán kilátóteraszok nyíltak. A tetőt középütt a légi irányítás — akkor még kis helyiségigényű — üvegezett kabinja koronázta, innen a légtér szemmel is áttekinthető volt. Az épület különlegessége, hogy külsejével is kifejezte rendeltetését. Az utcacsarnok belső kialakítása is tetszetős, a centrális tér frízét díszítő fotómontázs — annak idején fotófreskónak hívták — ötletes díszítőelem volt.

DÁVID KÁROLY

Dávid Károly (1903—1973) pályája kezdetén Le Corbusier műtermében dolgozott. Az új építészet
szellemében alkotta a *Somló úti villá*t (1933). Ez a háromszintes épület nagyvonalú tömegkompozíciójá- 459, 460
val és tetszetős homlokzatával tűnt fel, s lényegileg az új építészetnek Le Cobusier által meghirdetett

programját teljesítette. Az alagsorban a személyzeti lakás és a mellékhelyiségek között a belépő hall, a terasszal is megközelíthető magasföldszinten a hatalmas nappali, a hozzá csatlakozó étkező, valamint a konyha, az emeleten a hálóhelyiségek, a fürdőszobák és egy terasz helyezkednek el. A kor ízlésének megfelelően az épületet a tervező hasáb alakúra komponálta, a visszalépő alagsor előtt a homlokfalat körszelvényű pillérekre állította, az emeleten pedig a terasz előtt pergolaszerűen egészítette ki a falat, hogy a hasáb alak hiánytalanul kiteljesedjék. Az épület jellegében így teljesen a nemzetközi avantgarde iskoláját tükrözi, akár a neves stuttgarti Weissenhofsiedlungon is állhatna.

Dávid Károly elsődíjas pályaterve nyomán, a második világháború idején kezdték meg az új budapesti közforgalmú repülőtér *felvételi épületének* kivitelezését *Ferihegyen*. Életműve ezzel és a felszabadulás után tervezett *Népstadionnal* teljesedett ki.

GERLÓCZY GEDEON

Gerlóczy Gedeon (1895—1975) alkotómunkája a húszas években kezdődött, az akkor divatos eklektikával szemben azonban munkásságát egyre inkább a tisztultabb építészeti felfogás jellemezte. Ennek korai példája a békéscsabai kórház tervpályázatára készített, igen korszerű hatású épülete. Gerlóczy Gedeon pályafutásában a harmincas éveket bérházak, tervpályázatok (Tabán, *Gyógyszálló*) jelzik. Az életmű viszonylag későn, 1940 körül teljesedett ki.

920, 954 Az *OTI Baleseti Kórház* (Gerlóczy Gedeon és Körmendy Nándor) 1940-re készült el. A keretes beépítés helyett a tervezők két párhuzamos épületszárnyat választottak, az alacsonyabb, háromszintes beépítés a *rendelőintézet* (Brestyánszky Tibor munkája), a magasabb, kilencszintes a kórház. A kettő architektúrája is eltér egymástól. A kórházépület acélvázzal épült, középfolyosós elrendezéssel.

A két világháború közti időszak egyik legjelentősebb *bérházát* — a lebontott Orczy-ház helyén — a pesti belvárosban építették fel, a Petőfi Sándor utca és a Párizsi utca sarkát képező hosszúkás telken, Gerlóczy Gedeon tervei alapján (1944). Az épület földszint, műteremszint és 8 emelet magassággal igazodik a környező beépítéshez. A felső két szint teraszosan hátrahúzott, és így a szűk utcák felől nem látszik. Az épület alaprajzi érdekessége a két utcához csatlakozó, belső vásárlógaléria kialakítása. Az épület homlokzata jól megoldott: a kőburkolat, az üveg erkélymellvéd és ennek fémfoglalata nemes felületet biztosítanak. Az enyhén előrelépő „vezérszint", a saroktömb ugyancsak előrelépő erkélyeinek harmóniája a finom ívelésű törésvonallal hátrábbhúzott Párizsi utcai tömb loggiasorával nemcsak az épület szempontjából méltatható, hanem városépítészetileg is jelentős.

Gerlóczy Gedeon életművét több bérház tervezése teszi teljessé, melyek közül a Budapest Madách u.
962 8. számú különösen figyelemre méltó. 1941-ben többedmagával tervezte a budapesti *Sportcsarnokot*. Alkotótevékenységét a felszabadulás után még hosszú évekig folytatta.

HAJÓS ALFRÉD

Hajós Alfréd (1878—1955) elsősorban uszodák, fürdőmedencék építésével foglalkozott. Fő műve a
332–335 *margitszigeti fedett uszoda* (1930), hazánk egyik legelső jelentős, az új szellemet tükröző középülete. Funkciója merőben új volt, hiszen fedett sportuszoda korábban hazánkban nem épült. A medencetér íves vasbeton keretei — ritmust adó bordáikkal — meghatározzák a belső hatást; alattuk úszómedence és lelátók tagolják a teret. Az épület külseje sima klinkertégla burkolatával és jó arányaival csakúgy az új építészet funkcionalizmusához igazodik, mint — a feladat sajátosságánál fogva — a korszerű épületgépészeti megoldás. Hajós Alfréd részt vett a mintalakótelep tervezésében (Napraforgó utca 19., 1931), s bérházakat is alkotott.

HIDASI LAJOS

A két világháború közötti építészet egyik legjelentősebb iskolaépülete a tervpályázat nyomán, Hidasi Lajos (1902—1970) és Papp Imre által alkotott óbudai *Árpád gimnázium* (1940). A rendelkezésre álló 946
telket U, illetve L alakban építik be, a főbejárat a Nagyszombat utca felől nyílik. A belépő az előcsarnokba kerül, melyhez egyik oldalt a tornaterem, másik oldalt a tantermi szárny csatlakozik. A 16 tanterem a Zápor utcai, 88 m hosszú épületszárnyat foglalja el, oldalfolyosóról megközelíthetően. A Viador utcában a beforduló egyemeletes épületszárnyban két lakás és a rajzterem helyezkednek el. Az épület a forgalmas Bécsi út felől is jól érvényesül. A tornatermi szárny sajátos, vízszintes hangsúlyú, nagyméretű vasbeton ráccsal keretezett ablakszalaggal metsződik az épület fő tömbjébe. Az épület tetszetős megjelenése mellett is kiviláglik, hogy a tervezők a kifogástalan funkciót részesítették előnyben.

Hidasi Lajos tervei szerint épült Balatonlellén (1938) a *MABI üdülőházá*nak négyszintes, akkor szokatlan léptékű és nagyságú, 150 ágyas szállója. Az épület a beépítés megválasztásában (a tóra merőleges), az alaprajzban és a homlokzatban egyaránt új és korszerű. Hidasi Lajos és Kiss Tibor közös terve a *pannonhalmi* apátság bővítéseként 1940-ben épített *gimnázium*.

HOFSTÄTTER BÉLA ÉS DOMÁNY FERENC

Hofstätter Béla (1891—1944) és Domány Ferenc irodája már 1932-ben korszerű hangvételű bérházakat épített. A Tátra utcai épületet szintenként sávokra tagolta, s ebbe a vízszintes ritmusba áttört és tömör erkélymellvédeket komponált. Előbb a Szent István park mellett épült az *Alföldi Cukorgyár bérháza* (1936), a két világháború közötti magyar építészet egyik legreprezentatívabb megjelenésű, méreteiben is impozáns alkotása. A nagyszabású bérházegyüttes hatemeletes, a hatodik emelet kissé „visszalép", ezzel az épület felső lezárása kedvezően tagozódik, s a hatodik emeleti lakóknak teraszt nyit a szép Duna-parti kilátáshoz. Az épület három lépcsőházából szintenként 14 lakás nyílik, ezek nagysága a garzonlakástól az ötszobás lakásig változik. Ilyen széles választék összefogása egy épületben, s olyan homlokzat mögé helyezése, hogy a gazdag, divatos, de tetszetős és értékálló formatagoltság mit sem sejtet a lakások nagyságáról — ez ugyancsak a harmincas évek sajátossága, az akkori építészet egyik ellentmondása. Annak ellenére, hogy valamennyi lakás tökéletesen kielégíti a funkcionális követelményeket, az alaprajzi tisztaság, ahogy azt ma megköveteljük, ebben az épülettömbben voltaképpen elvész. A három lépcsőház mind különféle: egykarú íves, kör alapú, illetve elegyes kétkarú. Az alaprajzi sokoldalúság kialakításához kétségtelenül hozzájárul a vasbeton váz, melynek segítségével a tervezőket nem kötötte a középfőfal, s a pilléreket változatosan lehetett a hall vagy a lakóhelyiségek valamelyik falához illeszteni. Ugyancsak nagyvonalú a földszintre tervezett, kétszintes elrendezésű kávéház.

Az építészegyüttes másik jól sikerült alkotása a mai Mártírok útja és a Zárda utca sarkán épült *bérház* 846, 847
(1938). Nemcsak az erősen lejtő utca határozza meg ennek a bérháznak a külső megjelenését, hanem az erős tagoltság is, mely szinte cour d'honneur jelleggel kettéosztja a déli homlokzatot, és így két tömbre bontja az épületet. A középső helyzetű, ovális alapú lépcsőház kapcsolja egybe funkcionálisan a két épületrészt. A Mártírok útja felől a földszinti szolgáltató üzletsort 6 lakószint követi, ami a nyugati homlokzaton 4 lakószintet és egy tetőfelépítmény-szintet tesz lehetővé.

JANÁKY ISTVÁN

Janáky István (1901—1966) a lehető legegyszerűbb formákkal és kivitelben építi a *margitszigeti Palatinus strandfürdő*t (1937). Az épület, nemkülönben az úszó- és fürdőmedencék is, jól illeszkednek a 741
sziget összképébe. Az architektúra a tiszta célszerűséget kívánja kifejezni, a korábban épített fővárosi fürdők reprezentatív megjelenéséhez képest a különbség kiáltó. A XI. kerületi *tűzoltólaktanya* (1940) a 951
funkciónak és a funkcionalizmusnak megfelelően tisztán tagolt épület. Egy lepényszerű készenléti és egy ötszintes adminisztratív tömbre tagozódik. A ma minisztériumi funkciót betöltő, egykori *Anyag- és*

Árhivatal épületét a budai Fő utcában 1941—1942-ben építették Janáky István és Szendrői Jenő tervei szerint. A földszint + 6 emeletes épület alkalmazkodik a Víziváros nemrég készített, új rendezési tervéhez, annak új léptékét képviseli. Tiszta és ötletes alaprajzi megoldása mellett könnyed hatású architektúrával jelenteti meg a nagy épülettömböt: a klinkertégla-felületből kiválik a második emelet elnökségi helyiségeit jelölő zárt erkélysáv. A főhomlokzat földszinti kiváltása körszelvényű pillérsorral, a tetőemelet visszahúzása a nagy kiülésű párkány alá megannyi finom építészeti fogás az épület célszerű kialakításához és tetszetős megjelenéséhez.

KOZMA LAJOS

Kozma Lajos (1884—1948) alkotásokban gazdag és több műfajra kiterjedő pályafutása végére az új építészet kiemelkedő egyénisége lett. 1906-ban szerzett építészoklevelet a Budapesti Műszaki Egyetemen, ahol ezekben az években Kós Károly szellemi vezetésével az építészeti megújhodásnak az a sajátos mozgalma bontakozott ki, mely a főleg erdélyi népi építészetből kívánt erőt meríteni, és nem utolsósorban a népi építészettől tanult formákat igyekezett — néha nagyobb léptékű középületekre is — átültetni. Kozma Lajos ebben a társulásban — a festészetben kialakult hasonló csoportosulások mintájára általában Fiataloknak nevezték őket — voltaképpen csak eszmeileg vett részt, a többiekkel közösen tervezett alkotása nem épült fel. Kozmának innen indult el belsőépítészeti pályafutása, mely a Lajta Bélával való együttműködéstől (Rózsavölgyi zeneműkereskedés belső kialakítása) a Budapesti Műhely gyakran historizáló, sajátos bútortervein és néhány nem kevésbé eklektikus villaterv vargabetűjén át vezetett a harmincas évek elején kezdődő tisztuláshoz. 1919-ben, a Tanácsköztársaság idején Kozma részt vett a Művészeti Direktórium munkájában. Megbízták a Műegyetem újonnan szervezett lakberendezési és belsődekorációs tanszékének vezetésével. A két világháború között baloldalisága miatt Kozma sem jutott állami megbízáshoz, miért is teljes energiájával a lakásépítés és lakberendezés felé fordult.

381 Amikor 1930-ban Kozma a Rákóczi úti *Divatcsarnok* átépítésével az új építészet stílusát tette magáévá — a stílus kifejezés itt jogos és helyénvaló —, már harmadik alkotó periódusába lépett. Épületei 1935-ig formailag inkább csak az avantgarde új építészetéhez való felzárkózás igyekezetét tükrözik. Legjobban bizonyítja ezt a Napraforgó u. 5. számú *lakóház* (1930) kényszerűen lekerekített épületsarka vagy a mintalakótelep másik épületén, a Napraforgó u. 6—8. számú házon alkalmazott földszinti és emeleti ablakosztás esztétikai ellentmondása. A Bauhaus-iskolázottság finom csiszolata hiányzott ezekről az
453, 454 épületekről. A *Levendula utcai, Ruszti úti, Herman Ottó utcai* — kocka alakú — és az *Orsó utcai villa* sem kiforrott alkotások még. Rajtuk nem egy részlet (pl. a Ruszti úti villa erkélyének szervetlen téglaburkolata) kifogásolható. De 1936 körül Kozma Lajos életművében jelentős fejlődés mutatkozott: a már korábbi műveknél is átgondolt, szerves alaprajzokhoz most ötletes és elegáns külső formák társultak, melyek bizonyos személyes jelleget is mutattak. Kozma Lajos épületeit jól meg lehet
714–717 különböztetni másokétól. A legértékesebbnek a Budapest Mártírok úti ún. *Átrium-ház*at (1936) tekinthetjük. A filmszínház bejáratát és a bel-étage irodáit jól összekomponálta a filmhirdetéssel. A homlokzati síkba szerelt, káva nélküli ablaksorok a homlokzat jellegzetes megjelenését biztosítják. Az Átrium — ma Május 1. — filmszínház építészeti megoldása elsőrendű. A telek jó kihasználásával a tojásdad alakú nézőtér hossztengelye tompa szöggel csatlakozik az előcsarnokhoz. Az előcsarnok felületeit tükörüveg borítja, ami helyénvaló térillúziót kelt. A nézőtér arányban, alakban, színben, akusztikában egyaránt korszerűen és egyszerűen megoldott. Mindössze két uralkodó esztétikai eleme van: az enyhén lejtő padozatú, öblös, szinte centrális hatású tér és a sima fal, a padló és mennyezetfelületek tökéletes színharmóniája, melybe az ülések is jól beleillettek. A filmszínház nézőtere ezzel az egyszerűséggel a maga műfajában e kor egyik legsikerültebb téralkotásának minősíthető. Az
735, 737, 738 Átrium-ház szellemében épült a *Régiposta utcai bérház* (1937) homlokzata is, melyen a földszinti üzletsor, az első emeleti műhelyszobák és az öt lakószint szerves egységet képeznek. A pesti belváros szűk telkén Kozma az alaprajzot ehhez az adottsághoz igazította. A lépcsőházat az udvari oldalon a zárt udvaros beépítés csatlakozó tűzfala mellé, az épület homlokzatára merőlegesen helyezte el, a lépcsőfeljáró

tetszetős indítását az előcsarnokból törtkarú lépcsővel biztosította. Szintenként három egyszobás lakást helyeztek el, közülük az egyik függőfolyosóról nyílik. Az egyszerű és jó arányú homlokzat sajátosságát ismét a homloksíkra kihelyezett, káva nélküli ablakfelületek adják. E két városi bérház nagyvonalúságát már az 1934-ben épült Bimbó út (azelőtt Mész utca) 39. számú *társasvilla* jelezte. A *Berkenye utcai* háromszintes *villa* (1936) az avantgarde-hoz való teljes felzárkózást tanúsítja, a Bimbó út 67. számú *társasvilla* két egymás feletti szinten megismétlődő, körtárcsa alakú erkélymotívumával a kor divatjának hatásos formáit szemlélteti.

Kozma életművéből szinte legismertebb a *Lupa-szigeti nyaraló*, melynek vasbeton erkélye és tetője a 615
Duna beton partfaláról a víz fölé nyúlik. A vasbeton szerkezet kezelésében Kozma csakúgy járatos, mint a bútorok és a belsőépítészeti kialakítások tervezésében vagy az asztalosmunkában. Ennek ellenére életműve mindig távol állt a konstruktivizmus szerkezetiséget hangsúlyozó megoldásaitól.

A *Vadász utcai „Üvegház"* a kereskedelmi és raktárépület műfajába tartozik. Az ablakfelületeket 616, 617
reklámcélból különféle anyaggal töltötte ki, ami kissé bizarr hatású (1934). A *Schmoll Cipőpasztagyár* 618
vasbeton szerkezetű gyártócsarnoka a szabatos konstrukcióval jó benyomást kelt, híven tükrözi a keretállás és a keretek közé helyezett tartóbordák együttesének helyes kihasználását, megfelelő ritmusát.

1937-ben Kozma Lajos tervezte a Budapesti Nemzetközi Vásár nagyméretű *textilpavilon*ját, mely a homlokfalra épített oszlopsorral — hála a keskeny méretű oszlopoknak — sem vált klasszicizálóvá.

1941-ben Svájcban megjelent Kozma Lajos Das neue Haus (Az új ház) című könyve, melyben megvalósított épületein kívül számtalan, az új építészet szellemében készített tervrajzát is bemutatta. Ezzel életének egyik termékeny, és az építészettörténet számára jelentős korszakát zárta le. A felszabadulás után a polgári lakóház és lakásberendezés tervezésétől a munkáslakásépítés és az iskolatervezés problémája felé fordult. Sajnos, már csak rövid idő adatott számára, tervei nem valósulhattak meg.

KÖRMENDY NÁNDOR

Körmendy Nándor (1894—1969) az 1930-as évek római katolikus templomépítésének igen termékeny egyénisége volt. Sok templomot épített, motívumait nem ismételte, mindig igyekezett újat alkotni. A pécsi 1082
dzsámi bővítése (1938) ugyan mai műemlékvédelmi felfogásunk szerint meg nem engedett mérvű beavatkozás volt a török kori emlékbe, mégis el kell ismerni, hogy a dzsámi köré karéjszerűen épített kiegészítés funkcionálisan és belső térhatás szempontjából egyaránt elfogadható, sőt érdekes megoldás. Ugyanakkor a tervező a műemlék főhomlokzatát érintetlenül hagyta. A *győri Szent Imre-plébániatemp-* 1080, 1081
lom — arányai, belső áttekinthetősége, a társművészetekkel való összhang (a freskókat Szőnyi István készítette) szempontjából egyaránt — bizonyára Körmendy egyik legjobb alkotása. A soproni kurucdombi *Szent István-templom* (1940) építésénél az árkádíves főhomlokzat nem tekinthető különösen sikerültnek, viszont figyelemre méltó a centrális téralkotás és a jó arányú torony. Különösen artisztikus tornyot épített Körmendy Nándor Komáromban, klinkertégla burkolattal (sajnos, épületkárosodás miatt 1970 körül átalakították).

LAUBER LÁSZLÓ ÉS NYÍRI ISTVÁN

Lauber László (1902—1953) *autószerviz*e már 1930-ban az új építészet szellemét tükrözi. Marczibányi téri *villá*ja is — mely 1933-ban készült — hasonló elkötelezettséget mutat.

Ez idő tájt társult Lauber és Nyíri István (1902—1955). Életművükben fontosak a *budapesti bérházak:* Kékgolyó utca (1935), Corvin tér (1936), Szép utca (1937), Vincellér utca (1942), de középületalkotó tevékenységük ezt is túlszárnyalta. Pécsett helyi építészekkel társulva tervezték a mecseki tájba illeszkedő 718, 719
*Kikelet Szállodá*t. A *Pénzintézeti Központ* Szabadság téri *épülete* (1939—1941) a harmincas évek 1084, 1085
kiforrott, hazai architektúráját testesíti meg az irodaház műfajában. A beépítés telektömbkeretet zár, mégis úgy, hogy oldalt kis teresedés keletkezzék, mely a Szabadság tér látványának és az új épületnek

egyaránt kedvező. Így az épület alaprajza az L alakú középfolyosóval, melynek töréspontjához a bejárathoz is igazodó főlépcsőház épült, tiszta és egyszerű. Az épület (földszint+6 emelet+tetőfelépítmény) magassági tagozódása megfelel a városépítészeti igényeknek. Külön érdem a homlokzati egyszerűség és rend, az időálló művészi nemesség. Érdekes, hogy Lechner Ödön századforduló korabeli építészeti újításai óta alkotás ekkora vihart alig kavart, mint ez az irodaépület (hacsak nem egy évtizeddel korábban a városmajori templom). Kifogásolták a sima architektúrát, mely a maradi szemléletű városatyák nézete szerint elcsúfítja a Szabadság tér képét. Az utókor ítélete a tervezők ízlését igazolja. A Lauber és Nyíri építészegyüttes egyik legelegánsabb alkotása a *Telefongyár székháza* Budapesten (1941). A vasbeton vázas, középfolyosós, földszint+3 emeletes épület ablakai szalagszerű sávban metsződnek a kőburkolatú homlokzatba, az épület jó arányú és belül is finom részletkialakítású. Az Irányi utcában az építészegyüttes Bálint Sándorral közösen tervezett bérházat (1936).

OLGYAY ALADÁR ÉS OLGYAY VIKTOR

963, 964 Olgyay Aladár (1910—1964) és Olgyay Viktor (1910—1966) fő műve a budapesti *Stühmer Csokoládégyár* üzemi épületének nagyvonalú, a főváros látképébe is jól illeszkedő tömbje (1941) a Vágóhíd, Vaskapu és Nádasdi utcák által határolt területen, a Ferencvárosban. A négyszintes, vasbeton vázas épület gondosan illeszkedik a gyártástechnológiához, a vázat kitöltő és kiegészítő homlokfelületekkel nagyszabású és elegáns architektúrát ad. Mintegy a korszerű hazai ipari építészet egyik első megtestesítője. Több bérház mellett az Olgyay testvérek széles körű tevékenységét városrendezési tervpályázatokra kidolgozott elképzelések is tükrözik. A *Hamzsabégi úti lakótelepet* Hoepfner Guidó, Fischer József és Horváth Gyula társszerzőkkel együtt tervezték.

977, 978 Az 1941-ben Óbudán felépült Lajos utca 47/a. számú, négyemeletes, *20 lakásos bérház* a kor egyik legtipikusabb és legkiforrottabb épülete ebben a műfajban. A homlokzat érdekessége, hogy ügyesen alkalmazták az egyébként kedvezőtlen ritmusú háromosztásos ablakot: a markáns homlokzatkompozíció, és nem az ablakok aránya uralkodik. A lépcsőházi bejárót hullámos álmennyezet fedi. A lakások beosztása korszerű és gazdaságos. A Városmajor utca 50/a. számú *bérház*nál (1941) az eleganciává fejlődött alaprajzi rend az első érdem, ehhez társul a homlokzat szép megoldása, holott a tájolás miatt a lépcsőházat kellett az utcára nyitni. Az íves alakú lépcsőpihenőt üvegbetonfalba foglalták, amivel tetszetős utcai megjelenést értek el. A kerti homlokzaton az erkélyes helyiségeket vékony vasbeton keretek szegélyezik, így második értékes homlokzat keletkezett.

959 1940-ben jelent meg először *kiállítási épület*ük a BNV-n, a magyar külkereskedelem pavilonja. Játékos tömegkompozíciója mellett fő erénye a közönség belső útját szegélyező, mindvégig színvonalas építészeti környezet. 1941-ben az Olgyay testvérek merőben más jellegű pavilont alkottak, hasonló célra: az általuk tervezett kereskedelmi hivatal elegáns épülete bizonyára egyike a legsikerültebbeknek az összes addigi BNV-pavilon között. Kimagasló, átgondolt és fiatalos szellemű munka az 1943. évi kiállítási pavilonjuk is a törökországi Izmirben. Az épület karcsú oszlopokon álló, ernyőszerű előtérről közelíthető meg, mely egyben az épületegyüttes architektúráját is meghatározza. E tető alatt enyhén ívelő, festménnyel ékesített kapuzati fal áll. Az ablak nélküli, fekvő hasáb alakú kiállítási tömb belső építészeti kialakítása nemes és változatos. A kiállítást a meleg éghajlat miatt este tartották nyitva, így az építészeti hatás is a mesterséges megvilágításhoz igazodott.

Az Olgyay testvérek hazai építészeti tevékenysége 1945-ben szakadt félbe, amikor Magyarországról kivándoroltak.

RIMANÓCZY GYULA

Rimanóczy Gyula (1903—1958) már fiatalon figyelemre méltó épületeket alkotott, noha kezdetben még történeti stílusokban gondolkodott. Debreceni *több lakásos épülete* (1933) a különálló s tömegében lekerekített lépcsőház ötletes alaprajzi elrendezésével, jó kompozíciójával keltett feltűnést. 1934-ben a Pasaréti úton és Zuglóban épített családi házakat: jelentős a Pasaréti út és Udvarhelyi utca sarkán megvalósult *kétlakásos ikerháza*. Ez évben épült fel a *pasaréti templom és rendház* is, mely a harmincas 544, 546
évek hazai egyházi építkezéseinek sorában kimagasló alkotás. Különösen a templomnak a budai településszerkezetbe helyezése, a néhány év múlva odatelepülő autóbusz-végállomással és üzlethelyiséggel kiteljesedő Pasaréti tér kialakítása a tervező jeles érdeme. A templom nem a Pasaréti út tengelyében áll, hanem attól a rendházzal együtt kissé oldalt helyezkedik el, mintegy a domboldalhoz tapadva. A szorosan a templom mellé húzott harangtorony azonban „belejátszik" a Pasaréti út tengelyének képébe. Egyébként az épület részletformálásánál eklektikus maradványok ismerhetők fel, az ablakok íves és körmintás záródása, a belső térben a templomhajókat elválasztó íves záródású oszlopállások, sőt a campanile csúcsának kiképzése is erre utalnak. Az épülettest sima, fehérre színezett külseje s összhatásában egyszerű, tekintélyteremtő belseje mégis egyértelműen az új építészet jeles alkotásává avatják ezt a templomot. Rimanóczy fő műve a Dob utcai *postavezérigazgatósági irodaépület* (1940, ma 955, 956
minisztérium), mely új hangot vitt a késő eklektikus házakkal sűrűn beépített Erzsébetvárosba. Az épület vegyes funkciójú, mert távbeszélőközpontot, postahivatalt is magába foglalt. Az irodaszintek középfolyosós rendszerűek. A telek beépítése a városképi szempontoknak megfelelően keretesként csatlakozik a zárt udvaros házak tűzfalaihoz. Az architektúra a középületépítésnek megfelelően kőburkolatú, az épületsarkon erősen tagolt figurális és kőszobrászati alkotásokkal gazdagon díszített. Rimanóczy társtervezőkkel alkotta a *fedett sportcsarnok*ot (1941). 962

Rimanóczy középületépítő tevékenysége a felszabadulást követő évtizedben teljesedett ki. A Budapesti Műszaki Egyetem új Duna-parti épületéért Kossuth-díjat kapott.

VISY ZOLTÁN

A fiatalon elhunyt és tehetséges Visy Zoltán (1903—1938) tervezte a *mohácsi hősi emlékmű*vet (1934), a *harkányfürdői gyógyüdülő*t (1936) és a *mohácsi kórház tüdőpavilonjá*t (1936). Valamennyi tiszta alaprajzú, 723
nagyszabású és külsőben is látványos épület. Formailag a funkcionalizmusnak a harmincas évek közepére jellemző formatörekvését tükrözik, amikor az egyenes vonalakat, az éleket és a falsíkokat félkör alakú teraszokkal, zárt erkélyekkel vagy előtetőkkel igyekeztek mozgalmasabbá tenni.

A harmincas évek derekán az új építészet hazánkban vidéken is kibontakozott. Pécsett Nendtwich Andor és Visy Zoltán társtervezőként dolgoznak a Lauber és Nyíri pesti építészegyüttes *mecseki* 718, 719
*szállodá*jának munkájánál.

WANNER JÁNOS

Wanner János (1906—) épületei az alaprajzok tökéletes funkcionalizmusával, a homlokzatok eleganciájával tűnnek ki. Jó tömegkompozíciós arányok, ötletes részletképzés jellemzi valamennyi alkotását.

A Szilágyi Erzsébet fasoron szabadon álló, négyszintes, kétfogatú *bérház*at tervezett (1935), mely a 630, 631
legegyénibb és legartisztikusabb budapesti épületek egyike ebben az évtizedben. A lépcsőház ötletes oldalra helyezésével a közelítőleg szimmetrikus alaprajzban kétféle nagyságrendű lakástípust alakított ki. Az épület egyetlen hasábba komponálása, s ennek egységes homlokzatba foglalása a változatos erkélykorlát motívumokkal, kiegyensúlyozott és fiatalos külsőt kölcsönöz az épületnek. Még a kis alaprajzi aszimmetriára is utal a homlokzat egyetlen virágtartójának aszimmetrikus elhelyezése. A *Himfy* 731, 732
utcai hatlakásos, ugyancsak szabadon álló, kétfogatú *bérház* épülete (1937) zártabb jellegű, a lakások

967 alaprajzai nagyon gazdaságosak. A *Mérnöki Kamara székházát* a Szalay utcában (1940) lakóházakkal (bérházakkal) beépített környezetbe tervezte. Wanner ügyesen egyesítette a szintenként eltérő funkciójú klub- és irodaépületet a felső szintek lakásaival. Az eltérő funkciójú szintek a hétemeletes épület homlokzatán is elkülönülnek, mégis tetszetős az összhatás.

A Ráckevén felépített gazdasági iskola — a vidéki környezethez igazodva — más felfogásban épült: az építészeti kompozíció fő eleme itt a főhomlokzat magas oromfala.

WEICHINGER KÁROLY

A pécsi Tettye városrészen, a Mecsekre vezető út mentén, városképileg fontos helyen épült fel Weichinger Károly (1893—1982) tervei szerint a *pálos rendház és templom.* A teljesen mecseki kőből épült templomtest és torony a félköríves ablakokkal e kor templomépítésének egyik legjellemzőbb példája. Az épület elrendezése, a hossztengelyre épülő belső tér és arányai, a templomtesthez simuló torony, a hagyományos reminiszcenciákra utaló oromzatos főhomlokzat, melyet az ablakok formajátéka igyekszik az új felfogásba áthangolni, mindmegannyi kapocs a múlt és a jelen között. Nem kompromisszum mindez, csak utalás. A templom tömegkompozíciójával még a múltban áll, de részleteivel és végül összhatásával már messze meghaladta azt.

Nendtwich Andor és Weichinger Károly közös alkotása a pécsi temető még kissé archaizáló homlokzatú kápolnája. A Weichinger Károly és Hübner Tibor tervezte budai *Szilágyi Erzsébet Leánygimnázium* (1937) — a Mészáros utcában — Z alakú alaprajzával kihasználja a trapéz alakú telek lehetőségeit, hogy az épületnek minél nagyobb felületét fordítsa a napfény felé. Az alsó szintre vezető belépőteret tartóoszlopsorral tagolt, ruhatárként is használt előcsarnok követi, ebből nyílik a tornaterem s a kerti kijárat. A félemelet néhány közösségi helyiséget foglal magába, a tantermek az I. és II. emeleten helyezkednek el, vegyes tájolással. Közéjük illeszkedik az igazgatás és a tantestület helyiségcsoportja. A II. emeleten rajzterem, kémiai és fizikai előadók épültek. Az épület nyerstégla-homlokzatával, városképileg nagyon előnyös tagoltságával tűnik ki, a tömegkompozíció a terület beépítési lehetőségeivel arányos.

WINKLER OSZKÁR

Az új építészet vidéken viszonylag elmaradottabb — ezért különös jelentőségű Winkler Oszkár (1907—) soproni tevékenysége. A *Frankenburg úti bérház* (1935) sajátos telekbeépítéssel két új utcavonalhoz képezett nyitányt, s városképileg a mai napig jelentős. Ez az épület puritán megjelenésével és finom építészeti arányaival egy csapásra vezeti be az új építészetet Sopronba. A kőből falazott *Károly-kilátó* (1935) és a turistaszállóval kiegészülő *István-menedékház* (1938) választékos tömegkompozíciójukkal a szép soproni erdők közé illő alkotások. A modern épületek sorát az Egyetem *Matematikai pavilon*ja (1939) és a *Lackner Kristóf úti bérház* (1942) folytatják. Winkler Oszkár több tervpályázaton is sikerrel szerepelt, felsorolt alkotásai bevezetik azt a még szélesebb körű tevékenységet, melyet a felszabadulás utáni évtizedekben fejtett ki.

*

A korszak jelentősebb tevékenységű építészeinek sorában említésre érdemes még *Brestyánszky Tibor,* aki különösen az egészségügyi középületek műfajában alkotott maradandót (pl. a budapesti *Baleseti Kórház Rendelőintézete* és az *Orvostani Intézet*). *Farkas Endre* és *György Tátra utcai ötemeletes bérháza* (1936) hasonlóan fontos alkotás. A ház saroktelekre épült, háromfogazatú alaprajzzal. Mindegyik lakás kétszoba hallos, ami a tárgyalt időszak legkedveltebb típusa volt. Feltűnő a bejárat és az előcsarnok igényes kialakítása, a lépcsőház artisztikus kiképzése. Az 1937-ben épült *Bem József utcai bérház*uk finom keretekbe foglalt ablakszalagos homlokzatával tűnik ki. Igen tetszetős megoldású a *Lupa szigeti nyaraló* homlokzata is.

Nem lehet említés nélkül hagyni *Weltzl János* (1915—1945) munkásságát sem. A *Bercsényi utcai bérház* (1943) az erkénymellvédek szellemes megoldásával, játékos motívumaival kelt figyelmet. Érdekes a 6. és 7. emeleti felépítmény: itt az egyik lakás, a tetőtér beépítésével, kétszintes kialakítású. 1940—1942-ben Weltzl—Nászay Miklóssal és Schall Józseffel közösen — *kislakásos bérházak*at tervezett *Pesterzsébetre*. Az alaprajz kétfogatú, a lakások kétszobásak, teljes komforttal, ami a korábbi, fürdőszoba nélküli munkáslakásokkal szemben feltétlen előrelépésnek tekinthető. Különösen gondos a homlokzatok kialakítása. 1091, 1092

*

A második világháború utolsó éveiben a gazdasági helyzet romlása, az építőanyagban mutatkozó hiány és egyéb nehézségek miatt mind kisebbre csökkent az építőtevékenység. Néhány jeles alkotást épp ez idő tájt fejeztek be, mások félbemaradtak. Mindent összevetve e korszak végén úgy látszott, hogy az eklektikus építészet kora Magyarországon lejárt, és egyedül a funkcionalista építészeti fejlődésé a jövő. A felszabadulást követő újjáépítés, majd nagyarányú építkezési fellendülés mégis arra intett, hogy a megoldatlanul maradt problémák száma túl nagy volt ahhoz, semhogy építészetünk további fejlődésében a formaalkotás kérdését lezártnak lehessen tekinteni, akár az új építészet keretében is.

2. FESTÉSZET, SZOBRÁSZAT

München után — a nagybányai művésztelep alapítóinak távozásával — Párizs vette át annak addig a magyar művészetben játszott iránymutató szerepét. Az impresszionizmus utáni — posztimpresszionista — stíluskeresésnek vezéregyéniségei — Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Maillol — és csoportosulásai — Nabis, Fauves — erjesztő hatással voltak festészetünkre és szobrászatunkra. Az első világháború, a forradalmak és következményeik átmenetileg megnehezítették a közvetlenebb kapcsolattartást, viszont éppen ezek a körülmények meg is növelték Párizs fontosságát, gyarapították az École de Paris soknemzetiségű táborát és — legalábbis potenciálisan — elősegítették e kötetlen szellemiségű iskola internacionális kisugárzását. A Párizs felé vezető utak sorompóinak időleges lezárása — és egyéb okok — miatt korszakunk elején ismét fokozódott művészetünkben a német befolyás: Berliné a Der Sturm-mozgalommal, Weimaré, Dessaué a Bauhausszal. Kisebb mértékben hatott a posztexpresszionizmusnak a Neue Sachlichkeit mozgalmában megnyilvánuló társadalomkritikai tendenciája. Progresszív művészeink párizsi orientációja — a hazai kultúrpolitika elutasító álláspontja ellenére — a harmincas évek elején erősödött meg újra.

A húszas évek német művészetének hatása elsősorban 1919 utáni emigránsainknál mutatható ki, akik átmenetileg német nyelvterületen folytatták működésüket. A német művészet ekkor sok tekintetben kölcsönhatásban fejlődött a fiatal szovjet művészettel. Jól látták ezt jobboldali kritikusaink is, akik a „berlini és moszkvai stílust" összetartozónak tekintették, és együtt ítélték el a húszas évek elején. Párizs pedig mindvégig vörös posztó maradt a hazai kultúrpolitika irányítói számára.

A „nyugati igazodás" bármilyen formája ellenzékinek számított tehát. Ellenzéki volt Csók olykor a régi fényeket csillogtató impresszionizmusa, Rippl-Rónai néhány könnyed pasztellrögtönzése, Perlmutter konzervatív szellemű párizsiassága éppen úgy, mint az egykori Nyolcak, aktivisták makacs és kissé fáradt elvszerűsége vagy az újabb generáció naprakészebb reagálása a párizsi és berlini kezdeményezésekre.

RIPPL-RÓNAI JÓZSEF

Rippl-Rónai József (1861—1927) művészete indulásakor szorosan kötődött a francia posztimpresszionizmus bensőséges és dekoratív hatásokra törekvő áramlatához. Életének és tevékenységének korszakunkra eső rövid szakasza minden tekintetben önálló periódusnak fogható fel, amely a váratlan és gyors megöregedés, az elhatalmasodó betegség ellenére is igen termékeny volt.

1919-ben festette utolsó olajképét *(Bányai Zorka fekete ruhában)*, s ettől kezdve a villámgyors, pillanatnyi művészi koncentrációt kívánó pasztellkréta lett uralkodó kifejezési eszköze. Változékony színvonalú pasztellképei közt jó néhány kiváló minőségű akad. A társasági élet kedvelt alakja, az öregedő festő szívesen ábrázolta a kor divatos színésznőit, Péchy Erzsit, Darvas Lilit. Az „érdekes életű és még érdekesebb kinézésű pesti asszonyokról és lányokról" készített pasztellek mellett *(Hattyúnyakú asszony, Dekoltált barna asszony, Kifestett szájú úrilány* — valamennyi 1920 körül*)* nyaralási élményekkel és hétköznapi jelenetekkel frissítette fel témarepertoárját. Az élvezetes rajzzal megörökített banális eseményeket a címadás ízes nyelvi humora is fűszerezte *(Ügyvéd vesztett per után, Jön a vihar, Schlézingeréknél már esik, A szakácsnő gyermeke mindig bőg)*.

Még a tízes években a radikális értelmiség egyes csoportjaival, így mindenekelőtt a Nyugat íróival és kritikusaival alakított ki baráti kapcsolatot. Ebből a körből vette modelljeit a húszas évek elején készített íróportré-sorozata is, amely — mint egyik leveléből tudjuk — programszerűen akarta megörökíteni „mindazokat, akik ezt a viszontagságos kis maradék országunkat naggyá", kultúrájában elismertté teszik. Többek közt *Osvát Ernő, Szabó Lőrinc, Karinthy Frigyes, Schöpflin Aladár* és *Fenyő Miksa* portréja készült el. Jellemzőerejével, művészi összeszedettségével a legjelentékenyebb kései alkotások
133 közé tartozik a *Babits Mihály*t és *Móricz Zsigmond*ot ábrázoló két remekmű (1923). Babits töprengő pózban, kezére támasztott fejjel jelenik meg előttünk, befelé tekintő szemei a saját világába mélyedő költő intellektualitását érzékeltetik. Móricz megharcolt, megszenvedett nagy belső nyugalmát szoborszerűen zárt kompozíció, külsődleges mozzanatok, magyarázó gesztusok nélküli egyszerű sziluett fejezi ki. Mindkét esetben fontos hangulati és kompozíciós szerepe van a sárgás arc és a kékesszürke öltöny kontrasztos színpárjának, s a fenti színhatást komplementer elemekkel fokozó kék háttérnek.

Ripp-Rónai utolsó korszakának egy másik kiemelkedő sorozatát önarcképei alkotják. Az azonos méretű és beállítású lapok, amelyeken a festő többnyire háromnegyed profilban és az elmaradhatatlan, homlokba húzott barettal ábrázolja magát, kendőzés nélkül örökítik meg az öregedés lelki és fiziológiai
110 jellegzetességeit, feltartózhatatlanul előrehaladó folyamatát. A *Vörös sapkás önarckép* (1924) festője még teli van energiával, de legalábbis harapós keserűséggel, az *Utolsó önarckép* (1927) elmosódott, bizonytalan vonásokkal megörökített, vaksin szembenéző figurája viszont már csak árnyéka egykori önmagának; tragikus, szomorú kifejezője az elpusztult vitalitásnak.

CSÓK ISTVÁN

Csók István (1865—1961) párizsi, müncheni, nagybányai vargabetűk után, század eleji huzamos párizsi tartózkodása során jutott el a fauve-ok megértéséig. A magyar festők közül a legközvetlenebbül érzett rá a felfokozott színességben rejlő lehetőségekre. A pálya sajátossága, hogy jellegzetesen hazai, paraszti motívumok (sokác témák, tulipános láda) megfestése révén lett a leginkább „párizsias", és e képek alkotásával egy időben — 1910-ben — döntött úgy, hogy Budapesten telepedik le. Élvezte az életet, és szerette a sikert, az elismerést. Ez utóbbiból alig volt része az ellenforradalmi korszak idején; egyetlen ekkori kitüntetését sem itthon kapta, hanem 1923-as belgiumi kiállítása alkalmából. Korszakunkban kiállított még Barcelonában, Bécsben, Londonban, Stockholmban, Velencében; itthon többször szerepelt az Ernst Múzeumban és a Fränkel Szalonban; 1935-ben, hetvenévesen, jubiláris kiállítást rendezett az Ernst Múzeumban.

A korszak hivatalos művészetpolitikája dekadensnek, sőt „romlottnak" tartotta. Azt nem akadályozhatták meg, hogy a Szinyei Társaságnak 1920-tól az elnöke, 1923-tól a Képzőművészeti Főiskola tanára legyen, de 1932-ben Vaszary Jánossal együtt őt is nyugdíjazták. Az akkor már hatvanhét

éves mester még mindig túlságosan modernnek minősült, képtémái nagyon is szabadosnak, profánnak tűntek a kultúrpolitika szemében. Féltették hatásától a növendékeket.

Főként a húszas években festett aktjait tartották méltatlanoknak a főiskolai tanársághoz. Az 1925-ös *Honni soit* ... renoiros érzékisége és szelíden finom színvilága vagy az 1920—1928 között alkotott *Fürdöző nő (Zsuzsánna)* a korai aktképek közvetlen folytatása: nagyobb a kompoziciós biztonság, az intim hangulatnak alárendelődik a dekorativitás, és — amint azt a *Zsuzsánna* is bizonyítja — növekszik a táj jelentősége. Balatoni képei közül azok a legszebbek, ahol maga a táj a szorosabban vett téma. A XVIII
Szivárvány a Balaton felett (1930) című képén magas horizontot zár a szivárvány íve, a vízben vízszintesen 326
tükröződik a színözön, a képfelület nagy részét megtöltik a hullámok dús habjai. A színek képi szerepe — korábbi rokon tárgyú festményeihez hasonlóan — akár franciásnak is nevezhető. Csók Istvánt mindenesetre változatlanul a kolorit vonzotta a párizsi iskola tanulságai közül, és még a kifejezetten néprajzi jellegű témákat is csupán festőileg megoldandó feladatnak érezte, pedig a népieskedés már szinte politikai követelmény és részben divat is lett. Csók azonban festőként, valamint a Szinyei Társaság elnökeként és főiskolai tanárként is távol tartotta magát a politikától.

Csók István ritkán festett képmást, de ezek tömören jellemzőek. 1932-ből való a *Keresztpapa reggelije,* 914
ez a többek által is mikszáthi figuraként jellemzett portré. Az asztali csendélet és a tájképi háttér közé helyezi az asztalra könyöklő, fehér kalapos, sötét öltönyös, közvetlen életörömöt, derűt árasztó, pipázó figurát, a joviális „urambátyámot".

A már hetvenkét éves művész az elsők között van, akiknek Budapest festői témát is jelentett. 1937-ben alkotta a *Margithíd* című vásznát. A hazai posztimpresszionisztikus lírában fogant rálátásos tájképet 787
merészen tagolják a partszakaszok és az átívelő híd vörös míniumos elemei. Vidám és eleven, mint a festő legtöbb egykori tájképe, csendélete. Ugyanebben az évben festette egyik legismertebb képét, az *Amalfi*t. Erről is elmondható, hogy a színek és a kompozíció a párizsi iskola legtartósabbnak bizonyult sajátosságai értelmében franciásan rafináltak. Az előtér lila terítős asztalán, citromok hatalmas, sárga tömege mellett kis mázas-mintás korsó látható (a *Keresztpapa reggelije* képen is hasonló van); a háttér az öböl, a partszakasz és a tenger. A természet pompás gazdagsága, akár legtöbb csendéletén, tájképén, a rálátásos nézőpont révén is hangsúlyozódik.

Csók a negyevenes évek legelején festette a *Boszorkányok a Gellérthegyen* című kép szinte vizionárius erejű sokalakos kavalkádját, amely — a tájképi környezet nagyobb fontosságától eltekintve — visszautal néhány korai képének látomásszerűségére, egészen a kilencvenes évekbeli pszichikai tanulmányokig, amelyeket a *Báthori Erzsébet*hez készített. A nem politizáló művészben (aki a felszabadulás után, már matuzsálemi korban, képeiben mégiscsak állásfoglalásra vállalkozott) feltehetően így csapódott le az új háború megsejtett iszonyatának feszültsége.

A felszabadulás után az elsők között, 1948-ban kapott Kossuth-díjat. Az 1949-ben alakult Magyar Képzőművészek és Iparművészek Szövetségének első elnöke lett. 1962-ben szülőfalujában, Cecén emlékmúzeuma nyílt.

PERLMUTTER IZSÁK

Perlmutter Izsák (1866—1932) már a századelőn is a magyar festészet világpolgáraihoz tartozott. A húszas évek elszigetelt légkörében pedig egyik jelképévé vált a liberális burzsoázia képzőművészeti ízlésének, a naturalizmust és impresszionizmust összeegyeztetni akaró l'art pour l'art szemléletnek. Bár a kezdeti korszak félénk realizmusa, a Karlovszky Bertalan-hatások, a Magyar Mannheimer Gusztáv-tradíciók és a Bihari Sándor-stílusjegyek e korszakára már éppúgy múlttá váltak, mint a hollandiai élményei nyomán született, Joseph Israels köréhez kapcsolható finom természetfestési módszerek, az új Perlmutter is a 19. századi modern hagyományokat folytatta. E minőségben tartozott a megalakuló Szinyei Társaság konzervatív „jobbszárnyához". „Perlmutter minden képe egy-egy csendélet — írta róla Gerő Ödön egyik cikkében —, amelyben az alakok és tárgyak csakis a festőiséget szolgálják. Összetevők, amelyeknek nincs is más eredőjük, csak a festői szép." Az egész életművet jellemezni akaró mondat azonban az életmű utolsó periódusára, az 1921 és 1932 közötti időszakra érvényes leginkább. E két

dátum egyben két legjelentősebb hazai tárlatának idejét is jelzi, mindkettőt az Ernst Múzeumban rendezték.

A húszas években Perlmutter az enteriőrt választotta tiszta festői erényeinek felcsillantására. Képépítési módszerében sajátos egyensúlyt valósított meg a tárgyakat objektíven láttatni akaró térábrázolás és a síkdekorativitás között. Csók István és Fényes Adolf mellett azok közé a festők közé tarto-
350 zott, akik e szintézis megvalósításához a nép tárgyi kultúráját használták témául és eszközül. Ez a magyarság természetesen semmiféle kurzus támogatta nemzeti irány számára nem volt kielégítő, de Perlmutter európéer alkata és vevőköre (a zsidó nagyburzsoázia vásárolta igen magas árra srófolt képeit) eleve nem is számolt az állami támogatás esélyével. Légtér nélküli, súlyos olajszínekben pompázó szobabelsői, izzó színakkordokat összecsendítő festett tárgyegyüttesei, zsúfolt hatású zsánerei meghozták számára az igazi közönségsikert. A szűkebb műértő szakma inkább arra a tényre figyelt, hogy az Uffizi önarcképgyűjteményében a kisszámú megvásárolt magyar mű között reprezentálhatta a magyar festészetet. E nemzetközi siker tette lehetővé, hogy munkásságáról már 1921-ben kismonográfia jelenhetett meg Lázár Béla tollából.

MATTYASOVSZKY-ZSOLNAY LÁSZLÓ

349 Mattyasovszky-Zsolnay László (1885—1935) művészetét nem a Nagybánya-posztnagybánya koordináta-rendszer határozta meg, de nem is a kubisták és fauve-ok, noha tanúja volt a kubisták 1913-as kiállításának (meg is botránkozott rajta). Münchenből indult és csak Manet — ill. legjobb esetben is csak Renoir — Párizsáig jutott el. A Louvre-ban és a párizsi magángyűjteményekben Velázquez, valamint Courbet erős, nagyvonalú realizmusa, Renoir kolorizmusa, könnyedsége, nőalakjainak szépsége ragadta meg. Mint indulásakor, később is a természet optikai képét festette, fokozva a színek és a kompozíció szerepét (*Kettesben,* 1913).

1914—1918 között frontszolgálatot teljesített, de nem lett „hadifestő", noha módja nyílt volna rá. Első magyarországi bemutatója 1916-ban volt az Ernst Múzeumban, ahol a kritika egyértelmű elismeréssel fogadta a „teljes fegyverzetben" előálló „francia" mestert, aki érzékenyen és egyedi módon adaptálta a Manet-hoz közel álló kora impresszionista stílust.

1918—1921-ig a szerbek által megszállt Pécsen élt és dolgozott viszonylagos nyugalomban; céltudatosan teremtette meg életművét: hetente festett egy képet, csendéletet vagy portrét valamelyik családtagjáról.

Festészete a szélesebb, lágyabb tónusszépségek, a lokális színek élénksége, gazdagsága irányában fejlődött, ecsetkezelése idegesebb, rajzosabb, szinte a kézíráshoz hasonlóan friss lett (*Halak,* 1921;
529 *Csendélet [Úritök],* 1933). 1921-ben a Szinyei Társaság tagja lett, kiállításaikon részt vett. 1921-ben, 1924-ben és 1927-ben nagy kollekcióval szerepelt az Ernst Múzeumban. 1930-ban gyűjteményes kiállítása volt szülővárosában, Pécsett. Az 1924-es velencei biennálén másokkal együtt ő képviselte — sikerrel — Magyarországot. Az 1929-es barcelonai világkiállítás zsűrijében szerepelt. Ekkor beutazta Spanyolországot, 1931-ben pedig Olaszországot. Az 1930-as évek elején festett, késői aktjaiban tett egy igazán „párizsias" fordulatot az öntörvényű esztéticizmus, a tiszta festőiség felé: háttér nélküli, „üres térben" lebegő, a halványrózsaszín és a szürke finom tónusátmeneteire épített kompozíciói szélesek, nagyvonalúak, összefogottak. Az egyszerű formák, az opálos, fátyolos, áttetsző színek és megvilágítási effektusok együttesen freskószerű hatást keltenek. A témaválasztás és a könnyed nagyvonalúság Degas-ra és Renoirra utal (*Fürdés után,* 1935).

CZIGÁNY DEZSŐ

Az egykori Nyolcak tagjai közül aligha van művész, aki annyira kirekesztődött volna a két világháború közötti korszak művészeti életéből, akinek oly mostoha utóélete lenne, mint Czigány Dezsőnek (1883—1937). Szinte kizárólag mint az Ady-portrék és a Cézanne-t követő csendéletek alkotója él a köztudatban. Pedig ő volt az, aki egykori társai közül a változó viszonyok közepette is következetesen kitartott a Nyolcak festészeti és etikai elvei mellett. Ebből fakadt sajátos „időszerűtlensége"; beilleszkedési és alkalmazkodási kísérletei megalkuvással jártak, hullámzó teljesítményéből adódó problémáit viszont morális konfliktusként élte át.

Czigány nem tartozott az aktívan politizáló művészek közé, de mindvégig a radikális polgárság képviselője volt. A Tanácsköztársaság bukása után itthon maradt, és a körötte kialakult légüres térben az eszményképként tisztelt, halott Ady emlékével vívódott. A jelképpé vált költő arcmását metszette rézbe 1921-ben, egy év múlva pedig a költő barát portréját festette meg. 1922—1927 között javarészt Franciaországban, Provance-ban dolgozott, ekkor került érdeklődésének homlokterébe a tájkép. Hazatérve a KUT tagja lett, részt vett a jelentősebb kiállításokon, de továbbra is magányos maradt, és mindjobban a művészeti közélet perifériájára szorult. 1927-es egyéni bemutatója s későbbi szereplései nem keltettek különösebb visszhangot. A megélhetési kényszer rutinból festett tájképek áruba bocsátására késztette, igényesebb munkáin pedig szüntelenül különféle alkotói módszerek — hol a konstruktív szerkezetesség, hol a velázquezi festőiség — asszimilálásával próbálkozott. Makacs egyénisége s művészetének fegyelmezett, mértéktartóan szigorú hangja ellentmondásba került a harmincas évek reprezentációra törekvő hivatalos festészetével, de a Gresham-kör oldottabb festőiségével is. A kifejezőeszközökért folytatott tragikus küzdelme során idegei felőrlődtek, végül 1937 decemberében végzett magával és családjával is. Halála megosztotta a közvéleményt: egyesek rádöbbentek a festő valódi értékeire, mások öngyilkossága fölött a kispolgári morál alapján ítéltek, s Czigányban csak a „százezer éves neandervölgyi ember" barbárságát látták. 1944-es emlékkiállításán fő művei gyengébb produkciókkal keveredtek, így ez sem volt alkalmas a művész igazi értékeinek tudatosítására. Azóta életművének feledés az osztályrésze, a kutatás is 1918 előtti képeivel foglalkozott csupán.

Czigány művészete minden félreszorítottság ellenére sem társtalan. Legjobb munkái révén a konstruálást etikai szigorral és következetességgel párosító törekvések, így Kmetty, a fiatal Dési Huber festészetének szellemi párhuzamává vált. Életművének meghatározó jelentőségű darabjai önportréi és csendéletei. Önarcképeinek sora szinte egész pályaívét végigkíséri. Ezeken a műveken csupán a művész arcvonásai lesznek az idő során egyre öregebbek és kiábrándultabbak — a megoldás és a festői eszközök nagyobbrészt változatlanok maradnak. Deréktól ábrázolt test, a fej háromnegyed profilban, a ruha kontrasztjaként jelentkező háttér, legtöbbször fal, esetleg képekkel, polcokkal. Czigány önportréi gyakorta szimbolikus érvényűek: a paletta mint a festő mivolt attribútuma éppúgy az önmagával és elveivel folyton szembenéző művész jelképévé válik (*Önarckép,* 1920-as évek eleje; *Sapkás önarckép,* 1936. k.), mint a zárkózottságot, magányt, a sorsa fölött ítélkező festő szigorát tükröző, korábban festett *Bíboros*on (1916). Az első világháború után készült portrék sorából kiemelkedik két 1929-es mű. A jobbra néző változat jellegzetessége a különös ellentét a síkszerű test és háttér, valamint a plasztikusan kidolgozott fej között. A *Balra forduló önarckép*en az arc konstruktívabb, durvább, szögletes felületekből épül fel. Az összehúzott szem ferde vonalai az orr alatt és a száj görbületében folytatódnak. A képet azonban nem sikerült Czigánynak tökéletes egyensúlyban tartani, a ruha és a háttér pasztózusabb, oldottabb megfestése belső bizonytalanságról árulkodik. Ez válik aztán uralkodóvá a valószínűleg utoljára keletkezett, fáradt *Sapkás önarcképen*. A művész egyéb arcképein (*Francia kispolgár,* 1920-as évek közepe; *Női portré,* 1929) néha érezhető a tőle oly szokatlan, frivolan könnyed felületesség is.

Csendéletei követik leghívebben nagy példaképét, Cézanne-t. Rokon vele színválasztásban, a távlatok és a rálátás hasonló megoldásában, még a képein ábrázolt motívumokban is. Mindazonáltal számottevőek a különbségek: a cézanne-i színmodulok képépítő szerepét nála a formák plasztikus összefogottsága, racionálisan kiszámított rendszerbe szorítása veszi át. Legtöbb csendélete három magassági és három mélységi tengely köré szerveződik (*Fikuszos csendélet,* 1930 k.; *Csendélet,* 1929 k.).

Ezt a klasszikus nyugalmú rendezőelvet persze nem merev rigorozitással alkalmazza; az íves és a szöggel záródó formák harmóniájára törekszik, az előtér edényeit és gyümölcseit a falsíkon ábrázolt festmények és könyvek egészítik ki (*Csendélet fedeles vázával*, 1920-as évek eleje). A szerkezet elsődlegessége mellett a színeknek az összhangzat megteremtésében jut szerep. Ekkori csendéleteinek felülete — bár a festéket a korábbinál vastagabban viszi fel a vászonra — egységesebb, szinte zománcos hatást kelt. Színvonaluk is kevéssé ingadozik; mindenképpen festészetének legkiegyensúlyozottabb darabjai ezek.

Czigány életművének helyét — minden problémájával együtt — a látványt konstruktívan átfogalmazó törekvések legjobb példái mellett jelölhetjük ki.

ORBÁN DEZSŐ

Orbán Dezső (1884—), a Nyolcak csoportjának egykori tagja a Magyar Tanácsköztársaság idején aktív művész, s nem távozott külföldre a forradalom bukása után sem. Kisebb zaklatásokat, bántódásokat átélve, igen elevenen, változatosan alakult pályája. 1939-ig működött itthon, ekkor Sydneybe emigrált, ahol munkássága törés nélkül, sikeresen folytatódott.

Korszakunkra Orbán festészetében már szinte nyoma sem maradt a Nyolcakhoz kapcsolódó, tízes évekbeli tevékenységének. Figurát alig festett; főként tájakat, városképeket állított ki, amelyekben mély nyomot hagytak spanyolországi, olaszországi, németországi utazásai, és főként 1925—1926-os,
212 hosszabb párizsi útja. Igen sok kiállítást rendezett: 1923-ban a Helikon Galériában, 1924-ben Nyírbátorban, Nyíregyházán, 1925-ben Gyöngyösön, Kaposvárott. 1925-ös Ernst Múzeum-beli szereplése kapcsán Tersánszky Józsi Jenő a Nyugatban „modorbeli megállapodásáról” írt, Lázár Béla pedig „megtisztult színlátását” méltatta. 1927-es egyéni kiállítását általános elismerés követte (csak Rózsa Miklós kritikája marasztalta el „reakciósként”, összevetve újabb munkáit a pályakezdéssel). Műveinek pécsi bemutatása jelentős anyagi sikerrel is járt. A Munkácsy céh 1928-ban a vezetőségébe választotta, ugyanekkor állami intézmény vásárolta meg a *Passaui utca* (1926 körül) című képét. 1929-ben a barcelonai nemzetközi kiállításon aranyérmet nyert, majd tárlata nyílt Pozsonyban és Nyitrában. 1931-ben ismét gyűjteményes kiállítást rendezett az Ernst Múzeumban, de ezt követően már csak egyetlen alkalommal, a Céhbeliek 1934-es kiállításán szerepelt itthon. Érdeklődése, kezdeményezése más irányba fordult.

Művészet és műélvezet című írása 1930-ban jelent meg a Képzőművészetben, ettől kezdve mind többet foglalkozott művészetelmélettel. 1931-ben megszervezte magániskoláját, az Atelier-t, amely Művészeti Tervező és Műhely Iskola volt, ahol kötetlen szakválasztással neveltek „kettős pályára”: az iskola az egyedi alkotástól a szériatervezésig készítette fel növendékeit arra, hogy a gyakorlatban sokoldalúan helytállhassanak. Míg Bortnyik egyidejű Műhely Iskolája főként a reklámművészetre koncentrált, az Atelier — programját tekintve — igen közel állt a németországi Bauhaushoz, amelyről egyébként alig tudott valamit, és a moszkvai VHUTEMASZ-hoz, amelyről valószínűleg tudomása sem volt. Kitűnő művésztanárok mellett Orbán maga művészetelméletet tanított. 1932-ben megnyílt az Atelier-ben a dolgozók esti tanfolyama. Nagy elismerés fogadta az 1935-ös vizsgakiállítást, ahol ötvenöt növendék mutatkozott be, és komoly sikere volt az iskola nyilvános tárlatának a Tamás Galériában 1938-ban is. Orbán ekkor A reklám esztétikája címmel még cikket írt a Magyar Nemzetben.

Az országból és Európából való gyors távozását követően 1939-ben már ausztráliai bemutatókon szerepelt. Szolgált az ausztrál hadseregben, 1942-ben leszerelt; egy ideig gyárban dolgozott, mellette művésztanárként is működött. 1943-as első sydneyi önálló kiállításának harminc alkotása többségében pasztell, témájuk magyarországi, csehszlovákiai táj- és városkép. 1943-ban Sydneyben Atelier-jellegű iskolát alapított, melyet még évtizedekig irányított. 1964 óta van újra folyamatos kapcsolata a hazai művészettel.

Márffy Ödön (1878—1959) festőművész indulásakor két tényező hatott döntően művészetére: Rippl-Rónai és a francia fauvizmus. Ez a stílustájékozódás a nagybányai neós fiatalokéval rokonította első műveit, noha nem tartozott közéjük, tudatosan határolta el magát a nagybányai művészettől, s egyszer sem járt Nagybányán. Társadalmi és művészi magatartásbeli kettősség húzódott végig Márffy pályáján. Életműve nagyobb hányadát a színek költészete, a tiszta festőiség jellemezte, viszont a szigorúbb kontúrokkal körülhatárolt, grafikusabb jellegű, erősebben konstruált, a szilárd kompozícióra nagyobb hangsúlyt helyező képei munkássága néhány periódusában túlsúlyba kerültek.

Márffy a századelő művészetet és politikát átformáló nemzedékének egyik jelentős alakja volt, bár inkább csak útitársnak, és nem forradalmasító egyéniségnek tűnik. Liberális gondolkodású, de az ideológiák iránt nem túl fogékony polgár, akit stilárisan és politikailag is radikalizáltak a Nyolcak többi tagjai, sőt egyes tetteiben forradalmasított 1919, később pedig élni és alkotni hagyott az ellenforradalmi rendszer. Ő élt mindezekkel a lehetőségekkel.

Mivel a Tanácsköztársaság idején nem viselt magas tisztségeket, 1919 után nem emigrált, sőt, Ady özvegyével, Csinszkával kötött házassága révén sikerült másokon is segítenie. Az itthon maradás egyben stílusváltást is jelentett; Márffy nem hódolt be a műcsarnoki festészet akademista-naturalista vonalának, a Nyolcak csoportjának tagjaként kialakított zártabb kontúru, szerkezetes, konstruktívabb képépítésről viszont a színek lírája felé, egy oldott, igazi franciás piktúra felé fordult.

Stílusa ekkor az École de Paris posztimpresszionista és fauvista irányzatához állt a legközelebb. A fényfestés és az atmoszferikus hatások alkalmazása nem jelentett doktriner plein air-technikát, szigorú látványfestést vagy teoretikus kötöttségű színtant. Márffy a látott valóságot saját, öntörvényű festői világává írta át. Színei nem annyira „vadak", mint a francia fauvoké, áttetsző, opálos lilásbarna ködfüggöny mögül derengenek föl a könnyedén komponált, félig odavetett formák, tárgyak, motívumok (*Ablak*, 1929 előtt). 323

Derűs polgári idill, különbéke, az életöröm festészete Márffyé. Az egykorú szakirodalom lírai impresszionizmusnak (Elek Artúr) és expresszív naturalizmusnak (Kállai Ernő) nevezi ezt az igazán párizsias, dekoratív, művészi habitusában (s némiképp stílusában is) Bonnard-éhoz fogható tiszta festőiséget. A hazai horizonton még nehezebb elhelyezni Márffy piktúráját: Vaszaryénál kevésbé patetikus, kevésbé romantikus; Bernáthénál és Szőnyiénél oldottabb, szabadabb, „franciásabb"; Egry József fényimádatánál és tájmitológiájánál kevésbé személyes jellegű, kevésbé expresszív, kevésbé küldetéses „tanúságtevő". A két világháború közti magyar művészet egyik vezéralakja, a franciás iránynak Czóbel, Rippl-Rónai és Vaszary mellett legjelentősebb festőegyénisége volt. A KUT létrehozásában és működésében fontos szerepet játszott. 1927-től 1938-ig ő volt a művésztársaság elnöke.

Márffy művészete a harmincas években teljesedett ki. Az 1927-ből származó *Fekete váza* című 254
csendélet sötét színmezőivel, markáns kontúrjaival, szimmetrikus beállításával még Márffy „régi énjére" és a Nyolcak (Czigány, Orbán) Cézanne-on nevelkedett, konstruktív képszerkesztő elveire utal vissza. A dekoratív, homogén színsíkok alkalmazása és a vonalritmus ornamentális jellegű artisztikuma viszont a posztimpresszionizmus, fauvizmus másik nagy mesterének, Matisse-nak egyidejű hatását mutatja. A konstruktivitásnak és dekorativitásnak ez a kettős jelenléte mindvégig meghatározta Márffy művészetét, de korszakunkban az utóbbi tendencia megerősödése jellemezte inkább. Ebben feltehetően közrejátszott a posztnagybányai festészet mint stílusszintetizáló, rendező közép megerősödő jelenléte a vizsgált korszakban.

A *Fekvő Zdenka* (1930) és a *Csipkekendős nő* (1930-as évek eleje) című képek elomló, fátyolszerű 327
színfaktúrája alól kiviláglik a kompozíció szerkezeti váza. Mint Márffy más portréin is (*Egisto Tango*, 1918; *Krúdy Ilona arcképe*, 1935), nagy szerep jut a kezek figurát keretező jellegének, a kéztartás által sugallt metakommunikatív szimbolikának. A *Fekvő Zdenkát* ábrázoló kép vízszintes kiterjedését ellensúlyozza a jobb kéz függőleges, fejet körülölelő, hajat simogató, lágyan önmagára visszamutató jellege. A bal kéz lusta, nyugalmat árasztó, elnyújtott mozdulata megalapozza, útjára bocsájtja a jobb kéz visszafogott erotikára utaló mozdulatát. A két kar összefűzött, lassan hömpölygő, körforgást involváló mozdulata megközelítően párhuzamos a képsík szélével, amit lent és jobb oldalt megerősít az ágy és a

falon függő kép keretének ritmikusan ismétlődő mintázata. Az alabástromszínű, szoborhidegségű, de erősen kifestett arc és a kezek világos foltjait ellenpontozza a fátyolszerű ruha lila, és a háttér vörösesbarna, megbontatlan színsíkja. A halvány, derengő tónusok, a kontúrokat feloldó, vázlatszerű spontaneitás jellemzik a képet. Az álomszerű, illékony színtünemény, a lebegő könnyedség szinte a súlytalanság állapotába emeli, eltestetleníti a fekvő nőalakot.

516 A *Csipkekendős nőt* ábrázoló kép álló formátumát, a kompozíció függőleges irányulását és mobilitását a felfelé emelkedő, csipkekendőt tartó kezek élénk mozdulata is hangsúlyozza. A nő egzotikus arcéle, ívelt szemöldökének vonala, leszorított hajhullámai folytatódnak a thonet-szék támlájának dekoratív hullámzásában, ornamentális, keretező-lezáró jellegében. Ez a lefelé ívelő, sötét vonal szinte „visszahozza" a kezek felfelé törő mozdulatát, egyensúlyban tartja az átlós kompozíciót. A kép színvilága kissé élénkebb és vidámabb az előbbinél. A háttér türkizét megbontja a fej feletti okker folt, amely kissé a kreolos arc és kezek világos színfoltjainak derűjét visszhangozza.

A *Csinszka utolsó arcképe* (1933 előtt) című kép ikonológiai szempontból is és stilárisan is fontos a két világháború közti korszak festészete jellegének és Márffy azon belüli helyének kijelölése szempontjából. Az élet és halál, mulandóság és öröklét, művészet és élet viszonyát vizsgáló kettős portrék egy része zárt
83, 312, 391 ikonológiai csoportot alkot. Többek közt Derkovits *Élet és halál* (1923), *Végzés* (1930), *Szőlőevő* (1929),
406 Bernáth Aurél *Festő* (1929—1930), *Önarckép sárga kabátban* (1930) című művei mellett Márffy képe is a halált, elmúlást szimbolizáló férfialak és az élet folyamatosságát és a szépséget megtestesítő nőalak jelképes szembeállítására épül. (Tragikusan paradoxon, hogy az élet visszájára fordította Márffy képének szimbolikáját.) A német expresszionizmus stiláris eszköztárából kölcsönzött tükrös-festőállványos, illetve ablaknyílás elé helyezett képátvágásos kompozíció „megszelidülésének" folyamata is nyomon követhető ezeken a képeken. Derkovitséi a legkövetkezetesebb, legkeményebb, legszétszabdaltabb megoldások. A figurák „szembeállítása", elkülönítése itt szó szerint is értelmezendő. A másik, „legszelídebb" véglet Bernáth Aurélnál figyelhető meg: ezoterikus, imaginárius formát ölt a „második személy", önmaga tükörképe, illetve egy festett angyal alakjában. Márffynál konkrét, e világi, kemény, de mégis dekoratív megfogalmazást nyer a téma. Ez talán legexpresszívebb műve a korszakban, mely sötét hátterével, félig árnyékban maradó önarcképével a halál bénító előérzetét sugallja.

A merész átlós, montázstechnikára emlékeztető képátvágásos szerkesztés, illetve a könnyed, franciás
520 témaválasztás és stiláris megoldás egysége jellemzi az *Evezősök* (1933 előtt) című képét. A türkizkék, tajtékos vizen átlósan haladó, bravúros felülnézetben ábrázolt csónak árboca excentrikusan, hegyes szögben áll. Az evezősök élénk vörös és narancs kontúrokkal, könnyedén, jelzésszerűen odavetett figurái mozgást visznek a kompozícióba, noha jelenlétük másodrendű fontosságú az izgalmas, fotószerű beállítás szempontjából.

Dekoratívan franciás (a késői Matisse-hoz közel álló, de annál oldottabb) festőiséget megtestesítő, szabadságvágytól és életörömtől áthatott képe a *Lovak* (1930-as évek vége). A vízpart kékkel és fehér kontúrokkal jelzett síkszerű háttere előtt szinte dekomponáltan nyargalnak a sötét és világos paripák, a természet romlatlan, örök egységét szimbolizálva.

Márffy 1946-os kiállításának katalóguselőszavában Kállai Ernő így foglalta össze művészetét: „Kolorizmusa kedvtelve dúskál hol tüzesen ragyogó, hol gyöngéd lüktető, fénnyel, levegővel átitatott hamvas árnyalatokban, de a színek áttetsző köntöse alatt mindenütt világosan, értelmesen táguló forma feszül."

TIHANYI LAJOS

Tihanyi Lajos (1885—1938) a Nyolcak, majd az aktivisták csoportjának kiemelkedő egyénisége volt, aki 1919 előtt főleg a portré területén alkotott maradandót. „Orthodox cézanneista némi Kokoschkával beoltva" — írta róla 1918-ban egyik modellje, Fülep Lajos. Ez a jellemzés az emigrációs évek termésének egészére már kevésbé illik, de továbbra is szép számmal készített portréira — a rajzokra és litográfiákra — leginkább ez a stílusmeghatározás érvényes.

Tihanyi 1920 utáni tevékenységét a hetvenes évek elején Párizsból hazakerült, 1973-ban bemutatott hagyatékából ismerjük. 1920-ban Bécsben, 1921-től Berlinben, 1923-tól pedig haláláig Párizsban dolgozott. Még az osztrák fővárosban rajzolta le *Karin Michaelis*t, és innen való egy *Önarckép-tanulmány*a. Berlini keltezésű az *Ignotus*ról készített portré. Szinte minden jelentős személyiséget
megörökített, akivel kapcsolatba került. Méltatói joggal mutatnak rá, hogy a gyermekkori betegség 62
okozta siketsége csak növelte jellemekbe hatoló képességét, emberábrázoló erejét. Az 1920—1926 közötti évek termése különösen gazdag. A rajzok, litográfiák közül kiemelkedik *Bölöni György, Ivan Goll, Tristan*
Tzara, Marcel Sauvage, Leonhard Frank, Henri Guilbeaux, Miguel Unamuno, Károlyi Mihály, Illyés 130, 241
Gyula, Adolf Loos, Marinetti, George Antheil arcképe. A későbbiekben megcsappantak ilyen jellegű munkái, s csak 1929-es New York-i utazása során próbált ismét visszatérni a képességeit maximális szinten reprezentáló portré műfajához.

Az arcképek számának csökkenése, majd szinte teljes megszűnése egyet jelentett a művész fokozatos elszigetelődésével. Művészete hű tükörképe annak a kétségbeesett küzdelemnek, amelyet idegenben vívott a fojtogató egyedül maradás ellen, az észrevétetéséért, a méltánylásáért. Művein túl megrázó dokumentuma ennek a hagyatékában talált, Bölöni által publikált levél, amelyet Tihanyi Jean Cocteau-hoz írt, röviddel halála előtt: „Itt élek, és szörnyű harcot folytatok a csaknem teljes ismeretlenség és meg nem értés ellen ... Talán felhívná a figyelmet valahol a létezésemre, piktúrám értékére vagy hibáira."

Tihanyi már bécsi, majd berlini tartózkodása idején kutatni kezdte a képszerkesztés újabb módjait. Párizsban pedig „a tárgyak ábrázolásától mentes képek festésével vesződött" — mint Berény Róbert írta róla nekrológjában a Magyar Művészetben. A nagy műveltségű festő, a jó barát nem talált magyarázatot erre a változásra, de próbálta, akarta érteni. „Mert ahogy soha semmiben, úgy ebben sem volt képes opportunizmusra. Amit tett, abban mindig csak a meggyőződése lángolt". A meggyőződést azonban kikezdhette a tartós sikertelenség. A fárasztó kísérletezések — a kezdeti, magabiztos hangú művek után — egyre gyakrabban eredményeztek fáradt, ötlettelen, keveset vagy éppen semmitmondó munkákat.

Az ábrázolással nem egyszerre szakított. Műveiben eleinte felismerhetők még az emberi figurák s a tárgyak formái (*Ablaknál álló férfi*, 1922; *Csendélet palackkal és pohárral*, 1926). A cézanne-i indításon túljutva, a Kokoschka-féle expresszionizmussal teljesen szakítva, festészetének stílusfejlődése az analitikus, majd szintetikus kubizmus, ill. a síkkonstruktivizmus irányába halad (*Zöld kompozíció*, 1936). Színei kezdetben fakók — uralkodik a szürke, a tompa vörös, a fakó málna —, később felragyognak, s a világosabb árnyalatok válnak dominálóvá. Megpróbálkozik a kollázzsal is. A harmincas évek elején született néhány alkotása alig kifejezhetően különös hangulatot áraszt, szürrealisztikus, álomszerű hatást
kelt, de ez a hatás harmónián, egyensúlyon alapszik (*Piros-zöld-kék kompozíció*, 1932). 513

Tihanyi párizsi temetésekor Károlyi Mihály mondott beszédet. Tersánszky Józsi Jenő Nyugatban közölt nekrológja szerint az utolsó évek vajudó kísérleteiből valami letisztult, új, nagy művészetet lehetett volna várni. Hozzátehetjük, hogy ennek feltétele az lett volna, ha újra — mint művészetének itthoni szakaszában — valami igaz cél, értelem, társadalmi tenniakarás és felelősség hatja át a magára maradt alkotót és alkotásait. A hagyatékban őrzött, 1937-es *Önarckép* azonban előrevetítette a tragédiát. Sárgászöld arc, révedező kék szem tekint ránk a felhúzott szemöldök alól. Magányos és kétségbeesett ember arca, aki már legfeljebb az utókorban bízik.

KMETTY JÁNOS IX

Kmetty János (1889—1975) életművének korszakunkra eső szakaszát néhány karakterisztikus vezérszóval így jellemezhetjük: művészetika, defenzív értékőrzés, sajátos kelet-közép-európai érvényű esztétikai értékteremtés, hajthatatlanság, következetesség, posztkubizmus és párizsias stílusigazodás.

Egyéni stílusát, sajátos kubizmusértelmezését, melyet ő maga „kozmikus művészet"-nek nevezett, még az előző korszakban, 1911-es első párizsi tartózkodása után alakította ki. Pályakezdése a Nyolcak felbomlása és az aktivisták fellépése közti időszakra esik, s mint az első hazai kubisztikus művek egyik alkotója és kiállítója, indulása fokozott jelentőségű. Noha egyéni stílusa némileg módosult a továbbiakban, így életműve stíluskritikai jellegű periodizálására is mód nyílik, művészetének alapszövete

gyakorlatilag mégis változatlan maradt. Az indíttatást még itthon, a nagybányai neósok és a Nyolcak művészete adta számára. Párizsban Cézanne konstruktív képépítése, az analitikus kubizmus, valamint a Louvre klasszikusai ragadták meg, és alakították ki művészete fő irányulását. Munkásságát mindvégig a befelé építkező, intenzív totalitásra törekvő, mikrokozmikus jellegű kompozíció létrehozása, a következetes analízist nélkülöző, natúrához kötött szintézisteremtés vágya jellemezte. Továbbá egy szilárd esztétikai-etikai értékrendet és minőséget megtestesítő „múzeumi művészet", táblaképi kereteken belül maradó, világmodell jellegű szemléleti kultusztárgy létrehozásának igénye. Ezek jelzik egyben erényeit és korlátait is.

Noha első alkotói periódusának egyéni stílusában több irányú fejlődés lehetősége is benne rejlett, úgy tűnik, hogy az 1911—1912-ben Kmetty által a kubizmus irányában megtett néhány lépést mások, az aktivisták folytatták tovább. Ő csak kültagként vett részt mozgalmukban, kiállításaikon. Elkedvetleníthette Kassák és Uitz heves kritikája is, akik látványhű, kissé szárazon naturalisztikus, szikár tárgyértelmezését bírálták. Tény, hogy Kmetty a korai, bátor, kubisztikus hangmegütést nem a konstruáltság geometrikus alapformákig való redukálása felé, a képarchitektúra, a síkkonstruktivizmus irányában folytatta, mint Bortnyik vagy Kassák, és nem választotta a figurális képelemek plaszticitásának, expresszivitásának fokozását sem, mint Nemes Lampérth vagy Uitz. A harmadik út pedig visszafelé vezetett, és időleges stagnálást, múltba fordulást okozott Kmetty művészetében. Egyfajta monumentális freskóstílust, falakat kívánó közösségi művészetet próbált ekkor kialakítani. Pór Bertalan nyomdokain és a fiatal Derkovits elődjeként egyfajta nosztalgikus, panteisztikus, távoli jövőbe néző s régmúlton merengő „aranykor"-idézés, „Árkádia"-festészet volt ez. Kmetty szándéka nemes volt: az esztétikum és etikum harmonikus egységét kifejező, a reneszánsz nagyjaihoz méltó kompozíciókat akart létrehozni, de a megvalósulás megmaradt az akadémista, naturalista aktstúdiumok és az erőltetett szimbolikájú, kényszeredetten közhelyszerű kompozíciós sémákat alkalmazó, elvontan komolykodó, biblikus tárgyú, sokalakos csoportképek szintjén. Ez a patetikus gesztus heroikus próbálkozás és tragikus kortévesztés volt egyszerre. 1922-ben már Kmetty is tévútként értelmezte művészetének ilyen irányú kitérőjét, amely 1915—1916-tól 1920—1922-ig tartott. Kmetty művészetének első elakadása tehát nem kötődött szorosan a Tanácsköztársaság leveréséhez; már korábban jelentkezett és tovább tartott.

Kmetty 1919 őszén nem menekült külföldre; a belső emigrációt vállalta. Személye és művészete a rendszer látható baloldali szellemi ellenzékéhez tartozott. Az 1924-ben alakult KUT egyik vezetője (alelnöke) lett, s mint ilyen a művésztársulás kiállításainak szervezésében, rendezésében jelentős szerepet vállalt. Tanított a Podolini Volkmann-féle festőiskolán, jelen volt a szocialista képzőművészek csoportjának alakulásánál 1934-ben, és későbbi népfrontos jellegű kiállításaikon, pályázataikon műveivel is szerepelt.

A húszas évek elején Kmetty művészetében tudatos megújulási folyamat ment végbe. A számvetés, útkeresés, megújulás, stabilizálódás évei voltak ezek. A folyamat jól tükröződik 1920-ban kiadott rézkarcmappájának lapjain. A grafikák kis mérete, a tárgy intim megközelítése, szubjektívebb hangja mögött egy műfajváltás körvonalai bontakoznak ki. A sokalakos, aktos kompozíciók helyét a csendéletek, önarcképek, városképek, enteriőrök szinte végtelen sora váltja fel. Kmetty értékőrzésre rendezkedik be, és befelé építkezik. Figuratív konstruktivitása, a tárgyi világ analitikus átalakítása, geometrikus rend szerinti újraalkotása mással összetéveszthetetlen egyéni stílust, ugyanakkor sajátosan kelet-közép-európai, helyi értéket teremtett.

Művészetteoretikusként, elméletíróként is végiggondolta művészi hitvallását, az általa egyedül járhatónak és mindvégig követendőnek tartott utat. Művészetelmélete a legpregnánsabban a Magyar Írás című folyóirat szerkesztőjéhez 1922-ben intézett nyílt leveléből olvasható ki. Az itt felvázolt alapképlet alig változott az idők során. Kmetty elismeri a világ kozmikus érvényű anyagi egységét, melyet a minden tárgyat és élőlényt rendszerbe szervező energiakisugárzás tart össze. A művészetnek megismerő funkciót tulajdonít, felismeri gazdasági és társadalmi determináltságát, de leszögezi viszonylag széles körű autonómiáját is. Kizártnak tartja bármely irodalmias téma vagy szociologikus, agitatív szempont közvetlen, áttétel nélküli érvényesítését a képzőművészetben. A modern művészet célja szerinte az Univerzum hiteles, releváns mikrokozmikus képének létrehozása a látható világ jelenségeiből, természettudományos ismereteken alapuló „kozmocentrikus" világkép alapján. „Az út csak a célban, az

oda való eljutásban igazolódhatik ... A művészet etikáját enmagában hordja, ha jó, és semmiféle szempontból sem etikus, ha rossz. Jó pedig csak esztétikai úton lehet ..."

Kmetty elméleti rendszerében világosan megfogalmazódik egy egységes, modern korstílus iránti nosztalgia. Koronként más, de csak egy stílust tart alkalmasnak a világkép adekvát kifejezésére. Zavaros korokban a művész feladata már előre megteremteni, megelőlegezni, legalább a műalkotás szintjén, a rendet — írja. Az egyes „izmusokat" is eszerint osztályozza, „helyes" és „helytelen" jelzővel illetve. Az eljövendő kor nagy, szintetikus jellegű, közösségi célú művészetét a stúdiumok, előtanulmányok sora előzi meg. Az új „hit", „mythos", „csoda" megszületését individuális jellegű, egyéni, elemző stílus készíti elő. Erre legalkalmasabbnak a negyedik dimenzió, az időtényező bevonására képes, több nézőpontú analitikus kubizmust tartja. Második párizsi útja (1927) után a szintetikus kubizmus tanulságait is felhasználta — noha ellentmondásosan, felemás módon.

Kmetty halk szavú, de nagy átütő erejű festő. Szilárd vázú, szerkezetes, művesen felépített képein kisebb jelentőséget kapnak a színek. Ahol mégis felparázslanak a szerkezet kristályrácsa mögül, személyes lírává oldódik a szikár tárgyértelmezés. Objektív, hidegen racionális, egyben humanista, emberi léptékű művészet az övé. Önarcképein fürkészően, metsző kritikával szemléli a szinte már 686
eltárgyiasult látványt: önmagát. Aprólékos szigorral felépített, sokszor vertikális tagolású, szimmetrikus csendéleteinek tárgyai viszont antropomorfizált fő- és mellékszereplőkké válnak kompozícióiban.

Sokalakos, aktos képein az elvont stilizálás, allegorizálás felé tett kitérő után Kemetty — elvben és gyakorlatban is — visszatért a „tiszta forráshoz", azaz Párizsba (1927), ahol Cézanne, Picasso, és Braque művészetéből erőt merítve képes volt megújítani egyéni stílusát. Már a húszas évek elején, még itthon jelentkezett az analitikus kubizmushoz közel álló, barnás tónusú, monokrom csendéleteín ez a megújulás (*Csendélet* 1924). A húszas évek második felétől keletkeztek világosabb, lazább szerkezetű, a kiegészítő színek kontrasztját és a szintetikus kubizmus tanulságait is felhasználó művei (*Önarckép* 1928; *Csendélet* 249, 328, 331,
almákkal 1927; *Nagybánya* 1932; *Csendélet KUT-katalógussal* 1930). 510

A harmincas évek végén Kmetty festészete sem tudott ellenállni a látványfestészet csábításának. Stílusa ekkor a Gresham-kör posztimpresszionista hagyományokat újjáélesztő művészetéhez közeledett. Az enteriőrök és tájképek szélesebb látószöge, lazább kontúrok, expresszionisztikus színkezelés jellemzi 588, 593, 594,
e műveket (*Két szék, két ablak; Szentendrei görbe utca,* 1940). 654

Kmetty érdeme, hogy a festészetének alapszövetétől idegen hatásoknak nem engedett tartósan, ellen tudott állni nekik, vagy utólag kiszűrte őket. A konstruktív megújulás ezúttal hazai talajon, Szentendrén történt, ahol a művész egyre többet tartózkodott. A negyvenes évektől az ötvenes évek elejéig tartó korszakában sötét, monokrom jellegű, pasztellesen puha, de vastag körvonalú, nagyméretű csendéleteket festett (*Napraforgók, Vörös kancsós csendélet,* 1940).

PÓR BERTALAN

Pór Bertalan (1880—1964) festőművész, a Magyar Tanácsköztársaság egyik legtevékenyebb alkotója és művészeti szervezője az ellenforradalmi korszak alatt mindvégig emigrációban élt. A leghosszabb ideig szülőföldjén, Szlovákiában tartózkodott (feleségének Szliácson fürdőorvosi állása volt), de telenként ekkor is gyakran járt Párizsban; 1936-ban fél évet a Szovjetunióban töltött, ahol megbízásokat vállalhatott volna. Lehetősége lett volna a letelepedésre, de az akkori feszült helyzetben erre nem vállalkozott. 1938-ban, Ausztria náci lerohanása után Párizsba költözött, és tíz évvel később onnan tért haza.

E zaklatott évtizedekben számos alkotása elpusztult, de a megmaradtak nyomán is jól követhető a pálya alakulása. A húszas évekre a színben-formában expresszionisztikusan izgatott hangú, nyugtalan tájak jellemzőek, majd az évtized végén a derűsebb, intimebb hangú *Szajna-parti táj.* Ez időben alkotott 211
portréi, valamint a húszas évek végétől két évtizeden át tartós témaköre, a bika-kompozíciók közvetlenebbül visszautalnak a pályakezdő Pórnak, majd a Nyolcak falképfestőjének s az 1919-es plakátok és freskótervek alkotójának festői felfogására, magatartására.

A *Wetzler közjegyző* (1929) kubista tanulságokat sem mellőző expresszionisztikus építettsége főként a fej és az arc megoldását jellemzi, a kép többi része már kevésbé izgatta a festőt. Ugyanez a kétféleség még szembeötlőbb a *Károlyi Mihály*-portrén (1930), ahol a kéz és a rá támaszkodó fej izgalmas, már-már több nézetű bontottsága szinte szándékosan elválik a háromnegyed alakos portré többi, jellegtelenebb részétől. Ugyanekkor egy derűs *Gyermekarckép* színkezelése soutine-i közvetlenségű, ez utóbbi sajátos feszültsége nélkül. A harmincas évek végének némely portréjában pedig — ha oldottabban, lírikusabban is — visszatért a Nyolcak, aktivisták monumentalitásra törő portréértelmezése.

A húszas évek végétől bontakozott ki az a különösen izgalmas témakör, amely — festményben, rajzban egyaránt — közvetlenül a negyvenes évek második feléig, közvetetten pedig munkálkodása
XII, 256, 386, végéig foglalkoztatta: a pásztor, a bika vagy a kettő küzdelme, a bikák viadala. A téma lényege a
387, 658 fenyegetettség, a harc. Már a húszas évek végén, Párizsban is készültek ilyen tárgyú festményei, de a témakör 1930 körül forrott ki. Alárendeltebb lett a szín szerepe, fontosabb a vonalé, a kontúré; monumentális lélegzetvétel hatja át a kisméretű rajzokat is. *Szlovák Lohengrin* címet adta egy 1930 körül készült kis rajzának: heroikus-romantikus a mindent szétfeszíteni képes alak. Meghatározó lehetett a szlovákiai tájnak és motívumainak szerepe, de a képi felfogásban felismerhetők az akkori szlovák festészettel, főként Benka és Alexy útkeresésével rokon vonások is. Pór azonban tovább jutott a bikára-pásztorra koncentráló küzdelem témájának általánosításában. Ő az egyik, akkor fel nem ismert kezdeményezője volt egy új állatszimbolikának, amely a fasizmus nemzetközi előretörése nyomán variálódott és terjedt el az egyetemes művészetben.

Pór sokáig elszigetelten élt és dolgozott. Emigrációja első évtizedében kiállításokon sem szerepelt. 1931—1932-ben már négy alkalommal mutatkozott be Párizsban, kétszer egyéni tárlattal; 1934-ben Bratislavában volt gyűjteményes kiállítása. Ha itthon nem is beszéltek róla, a magyar emigráció számon tartotta munkásságát. 1936-ban Gergely Sándor Dózsa című könyvét illusztrálta, és 1939-ben, Párizsban alkotta nagyméretű szénrajzát, az egyik legjobb Ady-portrét, amely a Bölöni György által rendezett párizsi Ady-emlékesten volt először látható. A háborús, megszállt Franciaországban illegálisan készítette
1052 röplapjait, plakátjait az ellenállási mozgalom számára. Rajzait 1947-ben mutatta be Budapesten a Képzőművészek Szabad Szervezete. Az emigrációs évek alkotómunkájáról először 1953-as gyűjteményes kiállítása adott hazájában átfogó képet.

VEDRES MÁRK

Vedres Márk (1871—1961) szobrászművésznek az előző korszakban a plasztika területén megjárt útja tipikusnak és sajátosnak tekinthető: az akadémista-naturalista hagyománytól való korai elhatárolódás, München után a párizsi Julian Akadémia (1897—1902) következett. A Rodin-tanítványként induló fiatal Vedres azonban ellenállt a művészi habitusától idegen, felületvibráláson, lírai érzékenységen, irodalmias témákon alapuló impresszionista szobrászatnak, és első firenzei tartózkodása idején (1902—1914) kialakította a Konrad Fiedler és Adolf Hildebrand művészetelméletén alapuló, korszerűnek számító, antikvitást és reneszánszot újraértelmező stílusát, amely az újklasszicizmusnak és a leegyszerűsítően lényeglátó, tisztán plasztikai formákból építkező, szerkezeti jellegű művészetnek az ötvözete.

A Nyolcakkal együtt kiállító, és 1919-ben is progresszív szerepet vállaló művész számára a húszas években anyagilag és művészileg is beszűkültek a lehetőségek Magyarországon. Korszakunk elején — még itthon — néhány jelentős domborműves síremlék-megbízást valósított meg. [*Vándor* (Sarbo-síremlék), valamint *Szent Márton és a koldus* (Moskovitz-síremlék), mindkettő a Kerepesi úti temetőben található.] Zárt kompozíció, a kő anyagának tulajdonságait hangsúlyozó tömeghatás, síkszerűség, egy fő nézőpontra való komponáltság uralkodik rajtuk. Nemcsak szemléletükben, hanem formájukban is az antik sírdomborműveket idézik ezek a műalkotások.

Vedres Márk 1925-ben újra Firenzében telepedett le, és itt élt 1934-ig. Közben tartotta a kapcsolatot a hazai progresszív művészeti élettel, tagja és állandó kiállítója volt a KUT-nak, műveit rendszeresen elküldte a jelentősebb hazai és külföldi kiállításokra. Az itt keletkezett művei — főleg márványba és kőbe

tervezett, de gipszben megvalósított, egyharmad életnagyságú kisplasztikák — jól elkülöníthető stíluskorszakot jelentenek művészetében. 136

Ahogy a századelőn, első firenzei tartózkodása idején Hildebrand és a reneszánsz művészete segítette túljutni az akadémista, naturalista és impresszionista indíttatásokon, most, második firenzei korszakában — mely egész életművén belül a legösszefogottabb és legkvalitásosabb műveket eredményezte, s művészete csúcsait jelölte ki — a zárt, tömör, leegyszerűsített, térben megmozgatott plasztikai tömeg viszonylatrendszerét vizsgálva közel került a kubizmus Archipenko, H. Laurens, Lipchitz által képviselt, és ekkor, a húszas évek táján, már az art décóval rokonságot mutató irányzatához, valamint az 1908 óta Párizsban élő magyar szobrász, Csáky József szobrászatának stílusához. Mindebben nagy szerepe lehetett 1930-as párizsi utazásának is.

A harmincas évek elején készült szobrai a korábbiaknál tisztábban, erőteljesebben mutatják a konstrukciót, a térformálás geometriáját. Elsősorban az emberi test felépítése, a testek szerkezete, az egyensúly törvényei, a test sajátos funkcióiból eredő mozgáslehetőség, a dolgok térbeliségének, a téri viszonylatoknak érzékeltetése volt a célja.

A nagyvonalú formálás nyersebb plasztikai beszéde érvényesült ekkor műveiben. Fő gondja a szobor tömegeinek elrendezése, az egész művet uraló ritmus megteremtése volt. Hengeresre mintázott, duzzadó végtagok és törzsek, biztos statika és monumentális egyszerűség jellemzi szobrait. Vedres Márknak a kubizmussal rokon felfogású korszaka elsősorban az alkotás logikai elemeit juttatta előtérbe. Aktjainak mintázása során lemondott a téma érdekességéről, a részletek elevenségéről, a megjelenítés érzéki vonásairól.

Vedres művészete Olaszországban és Franciaországban, Firenzében és Párizsban teljesedett ki. Egyik helyen a múlt, másik helyen a jövő kapui nyíltak meg előtte, és ő éppen olyan nyitottnak bizonyult a múlt értékei, mint a jövő lehetőségei iránt. Művészetébe — anélkül, hogy formalizmusba veszett volna — bele tudta olvasztani a régi mesterek örökségét, és versenyre tudott kelni a kortársakkal. Egyformán távol áll tőle a neoklasszikusok üres formalizmusa és az úgynevezett modernek szenvelgő vagy titánkodó modorossága.

Vedres alkotásaiban könnyen kimutatható egyrészt a született kereső hevülete, a folytonosan megújulásra törő akarat, másrészt az alkotás folyamatában elmerült művész bölcs nyugalma és mélységes magabiztossága. Racionális gondolkodású, a szó helyes értelmében tudatos ember, s művészete, bronzba öntött, kőbe faragott szobrai mégis híján vannak mindennemű darabosságnak, kiszámítottságnak. Szigorú formanyelvén nem spekulatív irányzatosság, hanem tiszta, egészséges líraiság szólal meg.

Több figurát összefogó kompozícióiban nem a történés vagy a pszichológiai momentum, hanem a szobrászati formák összehangolása, a plasztikus testek egymáshoz való viszonya és térbe helyezése az elsődleges. Jó példa a *Két nővér* című gipszszobor és a *Nővérek* című gipszdombormű, mindkettő 1929- 291
ből. A modell csak inspirálta Vedrest vagy csak figyelmeztette, de sem utánzásra nem kényszerítette, sem a plasztikai alkotás keretein belül eső magyarázkodásra nem csábította. Az általa megformált emberi alakzatok nem akarnak az ember képmásai lenni. Szobrai a teremtő képzeletnek a plasztikus látásmód törvényei szerint megfogalmazott szerkezeti realizációi. Való dolgok önmagukban, de nem a valóság tükröződései.

Vedres nem a külvilág ábrázatának, hanem önmaga belső életének, szellemiségének szobrásza. „Emberei" — pl. a gipsz *Pihenés* (1925) és a *Fekvő női akt* (1928) — nem egyebek plasztikai testeknél, a fej 293
elsősorban oválís alakzat, mint ahogyan a lábak is elsősorban nem emberi végtagok, hanem a mű lényeges alkotóelemei, mintegy oszlopok, melyeken a felső test súlya és formai jelentősége nyugszik. Mindemellett egyáltalában nem mondhatjuk, hogy Vedres absztrakt művész. Víziói elválaszthatatlanok a valóságtól, látása reális. *Női akt* című márványszobrán (1934) például nyoma sincs a részletező 568
aprólékosságnak, csak a végső, összefoglaló formákat fogalmazta meg. A felületek szinte túlzottan letisztultnak tűnnek a szemlélő előtt, de sohasem üresnek, elkenhetőnek. Ezek a leegyszerűsített formák komoly belső analízis eredményei, szigorú szerkezettel összetartottak és élettel telítettek.

Az 1930-as évek második felében, végleges hazatérése után, a KUT vezetőségi tagjává választották, 1936-ban egyéni kiállítást rendezett a Tamás Galériában. Stílusa megváltozott, és a Gresham-kör

szobrásztagjainak felületi hatásokat is kiaknázó, hagyománytisztelő, Maillol plasztikája felé orientálódó, klasszicizáló vonulatához közeledett. Ez az irány visszatérést jelent saját 1910 körüli stílusához
768 is — enyhe impresszionista felhanggal —, s korszakunkban a *Fürdő nő* című 1937-es bronzszoborban érte el legszínvonalasabb megvalósulási formáját, csúcsteljesítménye pedig az 1946-os *Kaszakalapáló* bronzszobor lett.

CSÁKY JÓZSEF

Csáky József (1888—1971) szobrászművész 1908-ban érkezett Párizsba, s haláláig — kis megszakításokkal — egyfolytában ott is élt. Mégis állandóan hatótényezője volt a 20. századi magyar művészetnek. Tartotta a kapcsolatot a Párizst járó magyarokkal, tiszteletbeli tagja volt a KUT-nak, kiállításaikra rendszeresen küldött haza műveket, s 1936-ban Budapesten is volt önálló kiállítása. A hazai szobrászok közül egyértelmű hatást gyakorolt Vedres Márk és Bor Pál plasztikai stílusára, ez utóbbi írta az első önálló tanulmányt Csáky kubizmusáról 1926-ban.

A Ruche műteremház és a Salon des Indépendants körül kialakuló, főleg Kelet-Európából származó kubista szobrászokkal (Archipenko, Lipschitz, Duchamp-Villon, Zadkine, Brâncuşi, Henri Laurens) szoros kölcsönhatásban alakult egyéni stílusa, induláskor sajátosan erőteljes, majd dekoratív, később líraivá váló kubizmusfelfogása. Az 1913-ból és 1914-ből származó *Férfi fej* és *Álló nőalak* fejlődéstörténeti jelentőségét bizonyítja a párizsi Modern Művészetek Múzeuma állandó kiállításán elfoglalt előkelő helyük. Csáky kirobbanó erejű indulásához hasonló jelentőségű a húszas évek első felében kialakított — tematikailag és plasztikailag is több irányú fejlődést eredményező — korszaka. Az öntörvényű plasztikai jelek analitikus lebontása, leegyszerűsítése és új kubista-konstruktivista alapszókincs kialakítása, egyéni ízű, de főleg H. Laurens-nal és Lipschitzcel rokonítható stílusvonások létrejötte jellemzi ezt a korszakot.

A „kúpok, hengerek, gömbök és korongok" korszakának (1919) legjelentősebb művei az *Absztrakt szobor* és a *Kubista kompozíció*. A kőbe faragott oszlophoz hasonló, hangsúlyozottan építettséget, architektonikus jelleget megtestesítő szobrok távoli rokonságot mutatnak Kassák csak később kivitelezett, „képépítmény" jellegű 1920—1922-es szoborterveivel, és Brâncuşi 1937-es *Vég nélküli oszlop*ával. A geometriai alapidomok térben való, hangsúlyozottan „öncélú", öntörvényű és sokszor megismételt megmozgatása teremti meg a formát, a tömegek oppozíciója, rendszerbe szervezése, dinamikus egyensúlya kelti e művek esztétikai hatását. A szobrok alapelemeinek mint jelbeszédnek leolvasása barbár, ősi, spontán örömforrásként jelentkezik a nézőben. Egy sajátos, egyszemélyes, vizuális jelrendszer kialakításához jutott közel, s ezzel a konstruktivista építészet és képarchitektúra elveihez igazodott. Léger öncélú, de optimizmust sugárzó és az egész képsíkot behálózó „kályhacsövei" és „gyárkéményei" feltehetően hatottak Csáky hasonló fogantatású műveire. E művek fakturális jellemzője a matt kőfelület által sugallt „sűrűség", belső súlyosság. Ezzel egyidejűleg azonban a felületi könnyedség, a felületvibrálás szinte dinamikus mozgást involvál, s ez antigravitációs képzeteket kelt a nézőben.

A „purista domborművek" és Laurens hatásának korszakában (1920 körül) Csáky főképp festett felületű gipszreliefeket, kő és terrakotta mélyreliefeket készített. Ennek hagyománya visszanyúlik az egyiptomi és asszír mintákig. Az árnyékot vető, porózus, sima felületek, cizellált, színezett síkok és vonalak különleges hatását Archipenko ekkortájt készített festett szobrai, „szobor-festményei" is inspirálhatták. Csákynál a szintetikus kubizmus kollázsainak, a dadaista „merz"-ek távoli, letompított, dekoratívvá és artisztikussá formált hatása is jelentkezett e művekben.

Henri Laurens Picasso *Collage de papier*-jének hatására 1919—1928-ig reliefsorozatot készített; Lipschitz Juan Gris-t követve kezdett több színű kődomborműveket alkotni. Csáky szintén egyféle anyagot használt, de festette domborműveit. Ezek közül legjelentősebbek a *Profil* és a *Két figura* címűek. A rendet, egyensúlyt sugárzó kompozíciók párhuzamos függőlegesek és átlós vonalak matematikai pontosságú viszonyából alakulnak ki. Az enyhén hullámzó vonalak szinte belevésődnek a sima felületbe, mintegy negatív teret alakítva ki. A felületből kimagasló görbe vonal fehérre van festve; plasztikai ellentétpárja, a bevésett görbe vonal fekete színezést kap, így a vetett árnyékhoz hasonló funkciója van. A

Profil egy emberi arcél lineáris sziluettjét asszociálja, a *Két figura* viszont gótikus csúcsívhez hasonló módon összehajló emberi alakok illúzióját kelti. A kompozíciók ezek nélkül az organikus formák nélkül teljesen absztraktak lennének.

Az „architektonikus fejek" csoportjának (1920—1921) a legjelentősebb művei a *Fej, Arc, Kubista fej* címűek. Ezeken a szobrokon mintegy félbe vágott gyűrűt formáznak az ajkak, s a fejek hiányzó részei — mint plasztikai űr, tömeghiány — így válnak még érzékelhetőbbé. A horizontális tömegek architektonikus tartógerendaként szinte átdőfik a sima, lapos téglalap alakú arc alapformáját, amit csak a hajfürt és a fül lineáris, dekoratív vonala bont meg. A *Nő* és az *Álló absztrakt figura* című művek már sokkal elvonatkoztatottabbak a tárgyi valóságtól: hasítottak és magasba törőek. A mély bevágások átadták helyüket az átlós hasáboknak, melyek szimmetrikusan emelkednek a magasba, hogy egy reális vagy fiktív kulminációs pontban egyesüljenek.

A „toronyszerű szobrok" típusához (1922) tartozó *Absztrakt figura* az életmű egyik legfontosabb darabja. Korábbi művei, ha magasba törők voltak is, de tömegük, struktúrájuk nem volt piramidális, a függőleges vonalakat átlósok is keretezték. Az *Absztrakt figurá*ban a párhuzamosság teljesen vertikális. A kompozíció egyszerűsége azáltal is fokozódik, hogy az arc teljesen sima. A „gótikus" jellegű felemelkedés, szárnyalás érzete, melyet az egymáshoz csúcsívesen közeledő vertikálisok keltenek, kiegészül a mozdulatlanságot jelző, az egyiptomi szobrászat frontalitását idéző homloksíkkal. A „reliefek mestere" cím feljogosítja Csákyt, hogy domborműves technikáját hasznosítsa körplasztikákon is. A vertikális irányulást alátámasztó párhuzamos vájatokat a szobor három oldalán is alkalmazza a művész.

A „tematikus művek" csoportja a téma fontosságának megnövekedését, előtérbe kerülését jelzi Csáky életművében. Főleg az állatábrázolások szaporodtak meg. Nem pusztán dekoratív, díszítőművészeti jellegű „állatszobrászatra" kell gondolnunk, hanem inkább a naturalisták által lejáratott téma újszerű, kissé misztikus visszaállítására. Az *Oroszlánfej* (1922) kubisztikus, tömör, elvont ábrázolás, brutális erővel, szinte természetfeletti hatalommal rendelkezik. Az 1926-os *Őz* épp ellentéte ennek: áramvonalas teste törékeny, finoman kidolgozott. Az 1925-ös *Kakas* agresszív sziluettje, szögletes, sarkos kiképzése „kubista kihívást" jelent. A fekete márvány *Hal* (1926) megdöbbenti a nézőt uszonyainak, szájának barbár, rusztikus kidolgozásával. Ezek a kubistának mondható részletek úgy vannak kialakítva, hogy minden irányba elvigyék a tekintetet. A lineáris felületdíszítések kitöltik, homogenizálják az egész felületet. A szobrot körülvevő levegő szinte vibrál, mozgó vízzé változik.

A „késői művek" az új lirizmus korszakát jelentették. Az élete delén álló mester 1928-ban megalkotta 292
a *Kosár a kézben* című szobrát, mely a narratív lírai tárgyértelmezés, stilizáló, antropomorfizáló humanizmus szakaszát vezeti be. Ez élete végéig tartott. A művész talán úgy érezte, hogy kimerítette az absztrakt formakincset. Eltávolodott a már túl sematikusnak ítélt kubista formáktól, amelyeket 1913—1914 óta alkalmazott. E fordulattal nem állt egyedül. A posztkubizmus purizmussá, dekoratív, stilizáló, maníros „kubizálássá" vált sokak kezén, s a kiüresedett formák bizonytalan talajáról a látványhű valóság felé tett fordulattal vélték stabilizálni és hitelesíteni elbizonytalanodott művészetüket. Itt viszont a klasszicizálás és a naturalizmus veszélye leselkedett rájuk. Az aszexuális jellegű, tömbszerűen húsos, szinte amorf lányok, hervadó bájú asszonyok klasszikus gesztusainak álmodó visszfényei ezek a művek. Nyugodt, problémátlan ártatlanság, álmos nyugalom árad belőlük. Csak valami képzeletbeli szél mozgatja meg a már-már barokkosan kezelt felületeket (hajhullámzás, modoros gesztusok). A felületi fénytöréseknek és az érzékletes anyagszerűségnek is több szerep jut a korábbiaknál a hosszan tartó
utolsó korszak műveiben (*Álló lányalak*, 1930 előtt; *A művész leánya, Renée*, 1930 előtt; *Női akt*, 1930; 294, 295, 669,
Leányka mellképe, 1937; *Anya gyermekével*, 1939; *Táncosnő*, 1940). 898

A két világháború közti magyar művészeti élet jellemzője, hogy hazai talajon az „igazi kubista" Csákynak még a késői, fáradt, klasszicizáló, natúrába hajló művei is bizonyos hullámverést keltettek.

PERLROTT CSABA VILMOS

Perlrott Csaba Vilmos (1880—1955) festészete kapcsolatot teremtett Nagybánya és Szentendre között, s ez a kapcsolat az École de Paris megújító hatásán keresztül valósult meg. Perlrott esetében Nagybánya a neósokat, Szentendre az expresszív látványfestést és a szerkezetes természetszemléletet, Párizs pedig Cézanne és Matisse Párizsát jelentette. Az École de Paris jellegzetes magyar képviselője volt, aki Kállai Ernő kifejezésével élve „expresszív naturalista", Hevesy Ivánt idézve pedig „kubisztikus realista" volt egyszerre. A francia fauvizmus és német expresszionizmus erőteljes színkezelését egyeztette össze a látványfestés szintjén egy következetes analízist nélkülöző, de szintetizáló igényű posztkubizmussal.

Ő maga — némi önellentmondásossággal — ugyanezt így fogalmazta meg különböző nyilatkozataiban: „Ma is azt a színskálát érzem a festészet anyanyelvének, amit Koszta és Nagybánya adott. Annyira ez a színskála él bennem, hogy sokszor röghözkötöttségnek is érzem már elevenségét. Igyekszem a mai napig is menekülni tőle. Mégis úgy hozzám tartozik, ahogy magam tartozom önmagamhoz. ... Sohasem akartam a természetet utánozni, de számomra nincs nagyobb élmény, mint a természet. Csodálom és benne gyökeredzik egész művészetem." Máskor viszont úgy nyilatkozott: „Életem nagy élménye Párizs volt — a franciák szellemi szabadsága és művészi bátorsága." Sőt, 1922-ben úgy vélte: „A jövő művészete nem lehet más, mint a mai életből merített dolgok konstruktív ábrázolása... Szerintem a művészet csak a kubizmuson és a képarchitektúrán keresztül hozhat új élményeket, mai világlátást."

Perlrott két világháború közti tevékenysége stilárisan és műfajilag is három fő periódusra tagolható. 1919-től 1923-ig mintegy a Nyolcak és aktivisták (mely csoportoknak tagja ugyan nem, csak eszmei harcostársa volt) hagyományát folytatva sokalakos aktos kompozíciókat festett, biblikus témakörrel. (1920—1923-ig Németországban élt, ahonnan hosszabb Párizsi tartózkodás után tért csak haza.) Ekkor keletkezett rajzaiban, grafikáiban (*Krisztus-fej*, 1921; *Levétel a keresztről*, 1921; *Siratás*, 1921) talán a bukott forradalmakra emlékezett szimbolikus tartalmú, panteisztikus, humanista ihletettségű lapjaival. Stilárisan e korszakában jutott legközelebb a kubizmushoz. A klasszikus — reneszánsz, sőt olykor barokkos lendületű — kompozíciós sémák átvételével, megtartásával egy időben a részleteket kubisztikusan alakította ki. A szerkezet kristályrácsát apró, mozaikszerűen töredezett rombuszokból építette fel, analizálta, szétszabdalta, mozgalmassá tette ezáltal a képfelületet. A látvány, a való világ, az akadémiai hagyományok tisztelete azonban meggátolta abban, hogy a részletek analíziséből egy újfajta festői szintézis jöjjön létre. Nem állt ezzel egyedül, nevezhetjük ezt a jelenséget a magyar kubizmus „gyermekbetegségének" is. (Kmetty hasonló korszaka hasonló kompromisszumos félmegoldásokat eredményezett.) Perlrott *A lőcsei templom belseje* (1920) című műve például a késő gótikus „éles stílus"-sal rokonítható formai megoldásokat mutat. Talán a téma mint preformált valóság „diadala" volt ez, talán a német késői expresszionizmus és a korai konstruktivizmus együttes hatása is befolyásolta ekkor a művészt. A gótikus pillérek konstruktív erőt sugárzó látványa Lyonel Feininger ugyanekkor keletkezett festményeit juttatja eszünkbe. A szerkezeti váz erővonalai szinte öncélúan folytatódnak tovább a levegőben, a zárt belső tér feszül, lüktet, vibrál.

Perlrott Párizsból visszatérve rendszeresen szerepelt a KUT kiállításain. Továbbra is gyakran járt Párizsba, a Notre-Dame és a Szajna hídjai állandóan visszatérő motívumok látképein (*Párizsi hidak*, 1926; *Párizsi részlet a Szajna-hiddal*, 1930). E korszakában — mely körülbelül 1930-ig tartott — festészete az École de Paris erőteljesen figuratív posztkubista és dekoratív posztfauvista irányával, Metzinger és Derain művészetével mutatott rokonságot. A formák erős körvonalakkal való körülhatárolása, a stabil szerkesztés, a színek visszafogása, a kubizmus szürke, barna alaptónusú monokrómiája jellemezte ekkor keletkezett műveit. Nagy felületű, visszafogottságukban is dekoratív színsíkokat helyezett egymás mellé, melyeket legtöbbször barnáslila körvonalakkal határolt. Tematikusan és műfajilag is közeledett a kubizmushoz: szinte kizárólag a csendélet, a látkép és a kettő
257 egybekomponálása jellemezte ekkori műveit (*Gyümölcscsendélet*, 1927; *Csendélet kilátással*, 1927), melyeken a látványfestés és a szintetikus kubizmus eredményeinek összeegyeztetésével kísérletezett. A tárgyak szimmetriatengelye mint öntörvényűen megerősített mesterséges törésvonal húzódik tovább, megszerkesztve a tárgyakat körülvevő semleges teret, irracionális logika szerint alakítva az önárnyékolást és a vetett árnyékot. A csendéletek erősen rálátásosak, így az asztal lapja és a háttér síkja

majdnem párhuzamosak. A tárgyak legjellemzőbb nézetükkel, legnagyobb felületükkel vannak ábrázolva. Ahol megnyílik a belső tér, az ablakon át általában egy erősen konstruált, geometrikus jellegű, „protokubista" városi — többnyire párizsi — látkép jelenik meg, és zárja le a hátteret, „falazza el" a perspektívát. Úgy alakította, választotta ki Perlrott a látványvilág elemeit, hogy az újrakonstruálás, az új típusú képi szintézis létrehozása nélkül feleljen meg a szintetikus kubizmus legelemibb törvényeinek is.

E korszakából a következőbe a német expresszionizmus távoli hatását mutató szimbolikus értelmű kettős portrékon és az anya gyermekével témakört feldolgozó enteriőrben elhelyezett, sokalakos, aktos kompozíciókon át vezetett Perlrott művészetének útja (*Özvegyasszony otthona*, 1928; *Szegény asszony otthona*, 1928). A kettős arcképeken a fekvő, alvó, mosdó, többnyire félmeztelenül ábrázolt nőalak, aki háttal helyezkedik el a festőnek, az életet, a természetességet, a hétköznapiság szféráját jeleníti meg. A fürkésző, szemlélődő, töprengő, szemüveges, palettás, szembenéző önarckép a művészetet, hivatástudatot, az elmúlással szemben álló transzcendens szférát képviseli (*Párizsi önarckép; Kettős arckép*). (Hosszú a sora e korszak magyar festészetében a hasonló művészi problémát feldolgozó kettős arcképeknek Derkovitstól Márffyn keresztül Bernáth Aurélig.)

Perlrott művészetének következő, expresszív látványfestő korszaka, mely egyre inkább Szentendréhez kötődött, a harmincas években bomlott ki, és átvezetett a negyvenes évekbe is. Nagybánya szellemi 858
örökségét folytatta, és a francia posztimpresszionisták, fauvisták erőteljesebb színkezelése elevenedett fel ekkor vásznain. Része lehetett ebben a folyamatban a posztnagybányai festészet nem hivatalos vezető szerephez jutásának is. Kimutatható ez a hatás Derkovits, Kmetty, Dési Huber és mások festészetében is. A Gresham-kör művészete mint általánosan elfogadható esztétikai értéknorma, szintetizáló centrum jelentkezett ekkor a magyar festészetben; támpontot jelentett, stílusorientáló szerepe volt.

Perlrottnál a posztimpresszionizmus stílusfokához való visszakanyarodás a cigányaktok sorával kezdődött (*Cigány férfi*, 1928; *Cigánylány virággal*, 1928). A lilák, okkerek, téglavörösek tobzódnak e dekoratív, „egzotikus" képeken, bár színekezelésük látványhűbb és kevésbé öntörvényű, mint a művész neós korszakának műveié. (Gauguinhez és a német expresszionista Otto Muellerhez hasonlóan közelítette meg ezt a témát a festő.)

Perlrott szentendrei tájképeinek látószöge kitágult, már nem az ablakból szemléli a tájat, a nyílt utcát is uralja az olajzöld természet. A fák ágai Van Gogh ciprusaihoz hasonlóan szinte vonaglanak. Izgatott ecsetjárással mozgalmasan felvitt festéksávokból épülnek fel ezek a képek (*Szentendrei táj*, 1937; *Falusi utca, Szentendrei városrészlet*). A kompozíció lazább, véletlenszerűbb lett, nem olyan erőteljesen átgondolt és megkonstruált, mint előző korszakában. Az érzelmileg átélt látvány uralkodik e képeken. Ez az a természetszemlélet, természetlátás, amelyet Perlrott maga is „röghözkötöttségnek" nevezett, s amely ebben a korszakában Nagybánya győzelmét jelentette Párizs felett.

Perlrott egész festészete a színesség és a szerkezetesség határmezsgyéjén mozgott, de mindvégig a természeti látvány vonzáskörében maradt.

CZÓBEL BÉLA XXII

Czóbel Béla (1883—1976) Nagybányán kezdte művészi pályáját, majd a francia fauve-ok hatása alá 324, 676, 860,
került, s ennek a mozgalomnak a stílustörekvéseit közvetítette nemzedéktársai, a neósok és a Nyolcak 937
felé. Az utóbbi csoport tevékenységében franciaországi tartózkodása miatt csak névlegesen vett részt.

Az első világháború alatt a hollandiai Bergenben telepedett le. Ebből az időből ismert alakos képein (*Labdát tartó fiú*, 1916) a dekoratív jellegű felületkezelést a modell testformáinak erőteljes, geometrizáló deformációja váltotta fel, a fauvos színek helyébe pedig mélyebb, teltebb, kontrasztosabb árnyalatok kerültek. A mértani stilizálás elemei *A bergeni lelkész portréjá*n (1918) a legnyilvánvalóbbak. A szögletes vállvonal, a kar és láb párhuzamos egyenesei arra a kubisztikus elemeket ötvöző figurativitásra utalnak, amit az akkoriban ugyancsak Bergenben élő francia festő, Le Fauconnier képviselt. A *Hollandiai táj* (1917—1919) című kép viszont mély szürke-barna színeivel, finoman rétegzett, de a képsíkba gondosan beágyazott terével, valamint erőteljes ecsetmozgásával Czóbel későbbi stílusa felé mutat.

A festő 1919-ben Berlinbe költözött, ahol a Brücke csoport egykori tagjainak művészetével, a fauvizmusnak egy dinamikusabb, robosztusabb formájával került kapcsolatba, s a Freie Sezession csoport tagja lett. Művei a holland korszak stiláris jellegzetességeit, képépítési törekvéseit bontják ki, alakítják tovább, a kontrasztos színeket és a mértanias formákat expresszív hangsúlyokkal teli, egyszersmind oldottabb, festőibb képi világgá építve át. A *Berlini utca* (1920) a szerkesztés módszere tekintetében a folyamatosságot jelzi: az előteret, az ábrázolás, a vászon síkját két függőleges elem hangsúlyozza, a többi motívum az általuk behatárolt térnyílást tölti ki, sok irányú forma- és vonalszerkezeteivel az orientációs tengelyekhez kapcsolódva. A *Műterem* című kép ugyanennek a képsík törvényszerűségeit tiszteletben tartó, de művészi lehetőségeivel tudatosan élő térképzésnek mesteri példája. A tükrözés és az ablak által nyújtott kilátás révén több sík, illetve síkká összevont térréteg kapcsolódik itt össze egymással oly módon, hogy az egyes szelvényeket a világos és sötét, vörös-sárga és kék színmezők ritmikus váltakozása különbözteti meg azon a közös felületen, amelyre a festő ecsetje rávetíti őket.

A tízes évek végének, a húszas évek elejének egy másik jellegzetes műfaját a portrék képezik (*Pihenő nő*, 1919; *Ülő fiú*, 1920; *Kalapos női arckép*, 1920; *Kernstok Károlyné*, 1924). Közös vonásuk, hogy a festő, élve a téma adta lehetőségekkel, egészen ráközelít a modellre, s a félalakban vagy térdképben megörökített figura mögé rajzolja fel a többé-kevésbé tagolt hátteret. A *Berlini utcát* a fanyar kékek által meghatározott alaphangulat különböztette meg a sötétre hangolt *Hollandiai táj*tól: a portrék színezésében hasonló átalakulás figyelhető meg. A kontrasztosság helyébe egy tagolt, sok elemből összetevődő színskála lép, amely világos és sötét színeket egyaránt tartalmaz, de leginkább mégis a középregiszterben mozog, mély- és középkékek, zöldek, barnák közül ugratva ki egy-egy vörös, bordó vagy világos barna foltot. *Meyer úr portréja* (1921) a stilizálás, a deformálás kifejezetten expresszív jellegűvé alakulását mutatja. Nincs szó fiziognómiai részletezésről, a festő a jellegzetes elemeket, a szemet, a tekintetet, az orr és a száj vonalát ragadja meg, az elrajzolt, jelzésszerű vonások azonban személyiséget tükröznek.

Czóbel 1925-ben gyűjteményes kiállítást rendezett Berlinben, majd újra Párizsba költözött. 1926-ban a Galerie Pierre-ben állított ki, 1927-ben pedig a New York-i Brummer Galleryben mutatkozott be. 1936-ban újra ott állított ki, s a washingtoni múzeum megvásárolta egyik képét. 1934-ben a velencei biennálén szerepelt, *Öntöző lány az üvegházban* című vászna a francia közoktatási miniszter tulajdonába került. A nyarakat Magyarországon töltötte, s a párizsi galériakiállítások mellett Budapesten is rendszeresen megjelentek művei a Nemzeti Szalon, Ernst Múzeum, Belvedere, Tamás Galéria vagy a Fränkel Szalon tárlatain. Tagja volt a KUT-nak és az UME-nek. 1932-ben elnyerte a Szinyei Társaság nagydíját, az akkori művészeti élet legrangosabb elismerését. Sokat vendégeskedett Hatvany Ferenc Heves megyei birtokán, 1939-ben pedig Lehel Ferenc művészeti író meghívására Szentendrére látogatott. A háború idején ott dolgozott.

Czóbel fauvista korszakától kezdve a képsíkhoz alkalmazkodó formák belső rendjét kereste, s a húszas évek második felére ebből a törekvésből alakult ki érett stílusa. Ezzel azokhoz az új festőiséget képviselő művészekhez csatlakozott, akik az avantgarde nagy formateremtő kísérlete után, azzal mintegy szembefordulva, inkább a folyamatosságban, a látványt önkifejezéssé transzponáló művészi attitűdben találták meg önmagukat, Franciaországban az École de Paris, Magyarországon pedig a posztnagybányaiság különféle változatait alakítva ki.

324, 676, 937 Motívumait — legyenek azok tájak vagy emberek, szobabelsők vagy csendéletek — ugyanazon a módon festi meg. A látványt egyszerű, a lényeges vonásokat összegző formává alakítja, mindig megőriz azonban valami esetlegességet, lazaságot, a bizonytalanság és a rögtönzöttség látszatát színlelve, pedig szigorú logikájú művészi elképzelést valósít meg. A kép a világos és sötét színfoltok ütemesen tagolt rendjéből alakul ki, érzelmi tartalmát, hangulatát — mint Kállai Ernő írta — „a tónusok dúsan ömlő, befelé sugárzó szépsége" határozza meg. Ezt az érzelmi tartalmat a művész kortársai igen különböző módon és gyakran igen szubjektíven próbálták meg interpretálni. Farkas Zoltán úgy látta, hogy Czóbel művészetében van „valami tragikus vonás, valami elzárkózás önmagának legeslegmélye elől ... kissé elkomorodott szemérmesség, mely megtagadott érzékisége tragikumából születik". Kállai Ernő viszont azt fejtegette, hogy Czóbel képeinek látható formái és színei mögött ott lappang a metafizikum, s

107. Pécsi József: Kassák a Munka számaival





108. Bortnyik Sándor műterme. 1933



109. Fogadás Brinckmann berlini egyetemi tanár tiszteletére. 1934 (Álló sor: balról a harmadik Hekler Antal, a hatodik Gerevich Tibor)



110. Pekár Gyula felavatja a vértanúk emlékművét. 1934



111. A szentesi Kossuth-szobor leleplezése. 1934 (Tóth István műve)



112. Szőnyi István és Bernáth Aurél (áll). 1933



113. Mészáros László



114. Fotómontázs a Szinyei Társaság kiállításáról. 1935





COMPACTOR
DEKORÁCIÓS ÁRUHÁZ

KIRAKATI BABÁK, PLASZTIKUS FIGURÁK ÁLLVANYOK, DÍSZÍTŐ ANYAGOK, DOBOZOK LEGMODERNEBB KIV.TELBEN, RAJZ UTÁN IS PONTOSAN KÉSZÍT. • VIDÉKRE BABAKRÓL FOTOKAT кOLD.

BUDAPEST, IV.,
MAGYAR-UTCA 27. SZÁM.
Telefonszám: 84–3–75, 85–3–68.









Banó Ernő



115. Próbababák

MODERN MAGYAR KIRAKATMŰVÉSZET













OLVASÓIHOZ!

Ha jól sikerül üzletének kirakata: örül neki, de örömében osztoznak barátai, ismerősei és vevői is. De miért elégedne meg ilyen szűkkörű publicitással . . . ?

Néha sikerül a kirakatot úgy megkomponálni, hogy az kiállja az ország kritikáját is.

Szívesen leközöljük a REKLÁMÉLET kirakatrovatában minden jó reklámhatású kirakatot.

Küldje be hozzánk kirakatképeit Ön is és mi szíves-örömest közöljük. — ha céljainknak megfelel!



1 Dózsa Gyula, Budapest
2 Blum Miklós Budapest
3 Lendvai Henrik Budapest
4 Blum Miklós Budapest
5 Dózsa Gyula, Budapest

116. Budapesti kirakatok a harmincas évek közepén



117. Idegenforgalmi prospektus



118. A Reklámélet címlapja

119. Villamosplakát



Mire jó egy vásárplakát? avagy „Mädchen für alles"



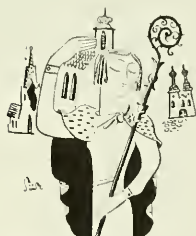
Tenyészállatvásár



Lakberendezési vásár



Gyarmatügyi kiállítás



Egyházművészeti kiállítás



Autó és motor kiállítás



„Az ismeretlen lány"

Susz István rajzai

120. Karikatúra. 1935



121. Az oltáriszentség felmutatása az országzászlónál. 1935



122. A Tisza-szobor leleplezése. 1934 (Zala György műve)



123. H. H. Bandholtz tábornok szobra a budapesti Szabadság téren. 1936 (Ligeti Miklós műve)



124. Kisfaludi Strobl Zsigmond Sir J. Simont mintázza. 1935



125. Hadik András szobrának leleplezése. 1937 (Vastagh György munkája)



126. A Kazinczy-emlékkút felavatása a Bécsi kapu téren. 1936 (Pásztor János műve)



127. Vadas Ernő: Gól. 1936



128. Sugár Kata:
Olaszország. Munka.
1936



129. Escher Károly: Pihenő aratók. 1935



130—131. A Képzőművészeti Főiskola tanulmányi kiállítása. 1936/37





132—133. Olasz kiállítás
a Műcsarnokban. 1936





1. A Magyar Királyi Dohányjövedék „Balaton" pavillonja



3.



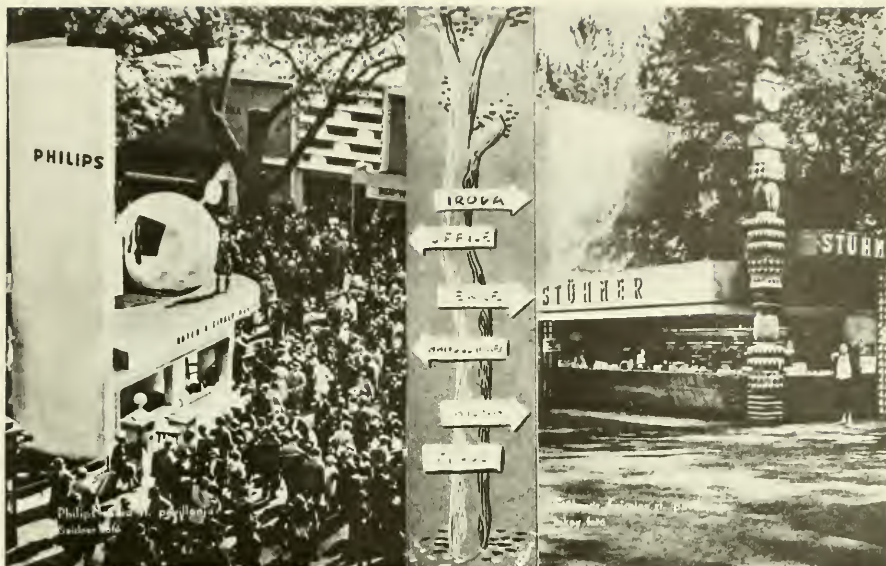
2. Budapest Székesfőváros Gázművei pavillonja
Magyar Filmiroda felvételei

4.



3. Diana rt. jelmezes reklámfigurái
Terv.: Macskássy Gyula, kivitel Décsey Zoltán
Szántó fotó

134—135. Képek az 1936-os Budapesti Nemzetközi Vásárról



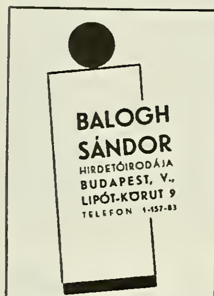


A Magyar Ruggyantaárugyár r.t. pavillonja

136. Újsághirdetések az 1930-as évekből









Nyomatott az Első Magyar Cartonlemezgyár rt. 70x100 cm-es 140 kg-os offsetkartonján



137. Újévi üdvözlőkártya. 1935



Szinházi Élet utazási irodája
Károlyi Sári
Angelo felvétele



Philips radio r.-t.
Alter Ida
(Kosztüm. Dr. Lányine)
Angelo felvétele



Nikotex r.-t.
Fischer Márta
Angelo felvétele



Sulfamyl (Dr. Egger Leó és Egger I.)
Forgách Boriska
Angelo felvétele

138. Báli reklámkosztümök. 1936



139. Escher Károly: Pátzay Pál a műteremben. 1937



140. II. Victor Emánuel olasz királyt Hóman Bálint a Nemzeti Múzeumba kíséri



141. A Tengerész-emlékmű felavatása. 1937 (Szentgyörgyi István műve)



142. A Rákoczi-szobor leleplezése. 1937 (Pásztor János munkája)



143. Motoros hidroplán. 1937



144. A 9-es pesti autóbusz



145. Hajdu, motoros vontató. 1942

„átlelkesült víziói éppen azért olyan jelentősek, mert a dolgok rejtélyes hátterét a leghétköznapibb, legszerényebb környezetben is felérzik".

A korszak jellegzetes képei a fentebb említett művészi sajátosságokat példázzák. A *Párizsi utcá*ban (1926) a festő a tárgyi formákat egy-egy ecsetvonássá, folttá alakítja át, ily módon foltokká lesznek a képen az ablakrések, de foltokból tevődnek össze az alakok is, folttégla az arc, a fehér ing és a fekete öltöny. A formaösszevonás látszólag impresszionisztikus, dekoratív jellegű, valójában azonban tudatos képépítési koncepció szolgálatában áll, a czóbeli művészet kétarcú lényegének megfelelően. A *Múzsa* 325
(1930) és a *Szakácsnő* (1930), ez a két fő mű is azt mutatja, hogy a képi formák, bár bizonytalannak látszanak, valójában világosan tagoltak, pontosan jelzettek. Fontos szerepe van emellett a rendkívül kifejező, rendkívül harmonikus színhatásnak is. Az alaphangot egy megfoghatatlan, drappos-barnás árnyalat, illetve egy fekete-zöld-barna színakkord adja meg, ehhez hangolódnak hozzá a többi színek, ebben oldódnak fel a rajzos elemek.

Czóbel többnyire a sötét háttérből kiugrasztott világos árnyalatok érzelmi, ritmikai hatására építi képeit. A hatvani kastély-enteriőrt ábrázoló vásznán ennek az ellenkezője történik, az előtérbeni fal félhomályos, szürkésfehér síkján rajzolódnak ki a világosabb színtértől elütő tárgyak, az egymásba nyíló szobák. A szín olykor teljesen feloldja a motívumokat, s a képet tagoló szerkesztő elemek eltűnnek a mindent elöntő foltszerűségben (*Hatvani cigánysor,* 1931). A *Fésülködő* (1941) című vásznon is, amely motívuma alapján a *Múzsa* párdarabja lehetne, a test puha foltjai elenyészni látszanak az alig tagolt szobabelsőben, a részleteket csak alaposabb tanulmányozás után tudja felfedezni a néző.

Czóbel munkásságában az olajképek mellett fontos szerepet kapnak rajzai, akvarelljei és pasztelljei is. 860
Ezeken a festményekével analóg formaadás figyelhető meg: kusza, idegesen lüktető vonalhálózatból és bizonytalan, lebegő foltokból ködlik elő a motívum. A mester a hidegtűt, a rézkarcot és a litográfiát is művelte.

SZOBOTKA IMRE

Szobotka Imre (1890—1961) festőművészt legtöbb méltatója — Kmetty Jánossal együtt — a kubizmus hazai kezdeményezőjeként jellemezte. Munkásságáról ma még leginkább a kortársi kritikák alapján lehet tájékozódni; œuvre-jének egyetlen eddigi számbavétele a Magyar Nemzeti Galéria 1971-es emlékkiállítása volt.

1905-ben kezdte tanulmányait az Iparművészeti Iskolán Újváry Ignácnál. Két, Olaszországban töltött nyári szünet után 1910-ben Párizsba ment, ahol legjobb barátaival, Bossányi Ervin festővel és Csáky József szobrásszal együtt őt is magával ragadta a kubisták akkori első közös fellépése. Rövid itthoni tartózkodás és németországi, belgiumi utazás után visszatért Párizsba. 1913-ban már kiállításon szerepelt, munkáira Apollinaire is felfigyelt. Négy évi termékeny párizsi munkálkodását követte az első világháború éveiben további négyéves franciaországi tartózkodás, bretagne-i internálás, ahol ugyancsak folytatta a festést. Évtizednyi idő után hazatérve, merőben idegennek érezte az itthoni közeget, de nem mondott le arról, hogy megértesse magát. „Az utat visszafelé úgy kellett megválasztani, hogy a talaj mindenestől ki ne csússzon a lábam alól" — írta. A Belvederében rendezett 1921-es tárlatán legújabb
képeit mutatta be, amelyek a „visszafelé" úton is a kubizmus termékenyítő, végső soron egész pályáját 65
meghatározó hatását bizonyítják.

Törekvései összhangban vannak azzal, ahogyan a festők Európa-szerte a kubizmusból merítettek, túllépve annak tiszta alkalmazásán. Ezt mutatja a *Falak Budán* (1920) racionális rendje; az édesanyjáról festett *Zongoránál* (1920) című képen a világos prizmákba tört formák, az ezeknek alárendelődő finom tónusok és mindenekelőtt a bonyolult szerkezet: kissé rálátásos nézőpont fogja össze a profilban ülő alakot, a képsíkra majdnem merőleges zongorát és a háttér ablakos csendéletét. E korszak egyik összegező alkotása a *Kettős önarckép* (1920), ahol a jobb alsó térfelet elfoglalja a nagy önarckép-vászon, mögötte a bal felső sarkot a festő hasonlóképpen szembenéző feje. Merész térbeállítás, színekből épülő,
síkokkal jelzett formák jellemzik ekkori aktképeit is. Kiállításának minden számottevő kritikus komoly 78
figyelmet szentelt; kiforrott művészként méltatták.

A húszas években igen sok kiállításon vett részt, olyan csoportos tárlatokon is, ahol többek között Derkovitscsal, Egryvel, Kmettyvel, Perlrott Csaba Vilmossal, Bokros Birmannal szerepelt együtt. 1924-ben alapító tagja lett a KUT-nak, tagja volt a Magyar Rézkarcolók Egyesületének. 1920 körül kezdett el rézkarcokat készíteni: itthon ugyanúgy sikert aratott velük, mint a magyar grafika 1925-ös amerikai tárlatán. Kiállított Amszterdamban, Hágában, Koppenhágában, Nürnbergben, Oslóban is, és mindenütt elismerés fogadta. Szobotka Imre későbbi pályájára is érvényes Kállai Ernő 1925-ös jellemzése Új magyar piktúra című könyvében: „Szobotka az elvont szín és formatagozás Párizsban folytatott tanulmányait arra használja, hogy ... a légköri fényszóródás, reflexjáték és tompítás legdifferenciáltabb árnyalatait is nyomon kövesse ... a Cézanne által fölérzett és a kubizmusban öncélúvá szabadult tektonikát Szobotka magyar viszonylatokhoz mérten ritka mesterségbeli kultúrával állítja a maga elmélyült természetábrázolásának szolgálatába."

A húszas évek elejétől több ízben dolgozott Igalon, festett Sopron és Szolnok környékén, később Szentendrén; 1927 nyarán Zebegényben dolgozott, ahova többször visszatért a harmincas évek közepén és a negyvenes évek elején. Az 1929-es, 1930-as nyári hónapokat Nagybányán töltötte. A harmincas években sokat szerepelt külföldön (így 1938-ban a velencei biennálén), részt vett csoportos tárlatokon, és gyűjteményes kiállításokon számolt be további munkáiról: 1929-ben és 1930-ban a Tamás Galériában, 1938-ban a Fränkel Szalonban, 1943-ban és 1944-ben a Műbarátnál. 1930-ban *Malom* című festményére megkapta a Szinyei Társaság tájképdíját, 1941-ben pedig a társaság nagydíját.

A sokféle vidéki tartózkodás minden bizonnyal hozzájárult ahhoz, hogy közvetlenebb kapcsolatba kerüljön a természettel. S ez a munkáin is erősen érződik. Színei kivilágosodtak, a formák némileg lágyultak, de a cézanne-i indíttatású plaszticitás mindvégig megmaradt; legoldottabbnak tetsző sárgái, zöldjei is mindig tisztán szerkesztett formákat jeleznek. A húszas évek második felének több képén szembeötlő az Aba-Novákkal rokonítható mesélőkedv, amely azonban téveszthetetlenül egyéni hangon
146 jelentkezik: ilyenek a *Piac* (1924—1926), *Holland tűzijáték* (1923—1927), *Kolduló rokkant* (1929—1930),
317 *Lacikonyha* (1929—1933). Olyan képei is akadnak, amelyek hangulatilag közelítenek Szőnyihez, mint az 1930-as *Vadalma* című festményen a fatörzshöz támaszkodó kislányalak. Festett rálátásos tájakat a Duna-kanyarból: ezek között az első és a nyolc évvel későbbi szinte azonos szelleműek. Főként azonban a falu érdekelte; ebben a témakörben több volt a változás. A szinte posztnagybányaias tájábrázolástól a
XV már-már egzotikus hangú stilizálásig is eljutott (*Almaszüret,* 1930 k.; *Vízhordók,* 1935). A Gresham-körrel való kapcsolata nyomán festészete kétségkívül tovább oldódott, a szerkezet rejtettebb lett; különösen pasztelljein, így a negyvenes évek elején alkotott balatoni képein. 1943-as tárlatán főként pasztelleket állított ki. A tiszta és világos színadás, a gondos megmunkálás mellett azonban mindvégig megőrizte az egyéni stílusára annyira jellemző szerkezetiséget.

A kritikákban egyre több szó esett képei nyugodt szépségéről. Kitűnő gyűjtők, mint Oltványi Imre, Fruchter Lajos vásárolták munkáit. Műtermében őrzött képei — alkotásainak többsége — Budapest ostroma alatt elpusztultak. A felszabadulás után új lendülettel fogott munkához: 1947-ben már új képeit állította ki.

XVI VASZARY JÁNOS

Vaszary János (1867—1939) a húszas évektől kezdve nem is annyira tényleges teljesítményével és formai újításaival, mint inkább művészi-etikai magatartásával vívta ki azt a rangot, hogy az e korszakban indult magyar avantgarde nemzedék joggal mondhatta mesterének.

Vaszary pályáján lényeges cezúrát jelentett 1919. Bár politikailag nem volt a Tanácsköztársaság
22 elkötelezettje, és családi kapcsolatai révén (Vaszary Kolos hercegprímás unokaöccse volt) privilegizált helyzetben lehetett, mégis mindvégig idegenkedett a hivatalos képzőművészeti irányoktól. Miután a Trianont megelőző időszakban markánsan képviselte a háborúellenes álláspontot, valamint — Ernst Múzeumban rendezett kiállításának (1919) tanúsága szerint — egyértelműen kötődött a magyar liberalizmus képzőművészeti kifejezésmódjához, az impresszionisztikus, franciás, l'art pour l'art-os hangvételhez, eleve csak a megtűrt ellenzékiség pozíciójára számíthatott. Igaz, mint nagy tekintély és

mint az európai tradíciók letéteményese mégis kulcsfontosságú szerephez jutott, nem utolsósorban azért, mert a bethleni konszolidáció és a klebelsbergi kultúrpolitika éppen általa bizonyította nyitottságát és stílusbeli toleranciáját. Főiskolai tanári állása (1920-tól 1932-ig), a különböző társaságokban betöltött vezető szerepe (a Szinyei Társaság, a KUT és az UME alapítótagjai között volt) jól tükrözik személyiségének mellőzhetetlen jelentőségét.

Művészi-emberi magatartását különös „permanens forradalmiság" jellemezte, mely nem volt könnyen befogadható a szervilizmushoz és lojalitáshoz szokott művészetirányító apparátus számára. Ahogy Petrovics Elek fogalmazta nekrológjában: „Minden művészi fellépése önérzetes tanúságtétel volt a szürkeségtől és laposságtól irtózó, korszerű művészet mellett, minden megszólalása tiltakozás azok ellen, akik ahelyett, hogy a közönséget igyekeznének felemelni a művészet magaslatára, a művészetet akarják leszállítani a tömeg színvonalára."

Karizmatikus egyéniségét mindenekelőtt tanítványai értékelték igazán. A húszas-harmincas évek fordulóján valósággal két pártra osztotta a növendékeket. A Rudnay-tanítványok (és a Rudnay-módszerhez közel álló többi mester növendékei) és a Vaszary-tanítványok (és a Vaszary módszerhez közel álló Csók-növendékek) között nagyobb volt a véleménykülönbség, mint ami a két mester piktúrájából egyébként következett volna. A „vaszaryzmus" jelentette azt a modernséget vagy — ami még ennél is több — azt a rebellis magatartástípust, amely erkölcsi tartást adott az akadémiáktól megcsömörlött fiatal művészek számára. Valójában a Vaszary-módszer semmiféle receptúrát nem tett kötelezővé a hallgatók számára. A növendékek között már a harmincas években olyan eltérő stílusvonzalmak megfértek egymás mellett, mint amilyen Barcsay Jenőé, Hincz Gyuláé vagy Tóth Menyhérté. Oktatási módszerével ugyanis nem a stílusimitációt tette kötelezővé, hanem a képzőművészet általa elfogadott alaptörvényeinek elsajátítását. Így korrektúráiban a stabilitás ábrázolásának minőségére, a mozgás megragadásának hitelére és a konstrukció feszességére ügyelt. Előítéletmentessége, „antiakadémiája" természetesen vonzotta a féltehetségeket és az áltehetségeket is. Vaszary azonban — mint vallotta — szívesebben dolgozott a művészkiválasztásban nagyobb hibaszázalékkal, az igazi tehetség fellelése kedvéért, semmint hogy megbízható epigonokat neveljen futószalagon.

A szakirodalom formai kritériumok alapján két élesen elkülönülő szakaszra bontja Vaszary 1920-tól 1937-ben bekövetkezett haláláig tartó alkotói periódusát. Az első az úgynevezett fekete alapozású korszak, amely a húszas évek végéig tartott, ezt követte a fehér alapozású korszak, a legnépszerűbb, legismertebb festményekkel. A két periódus műveit — megint csak formai okokból — szembe szokták állítani egymással. A „fekete" stílus (*Színpadi jelenet*, 1923; *Cirkusz*, 1924; *Sárga virágok Buddha-* 121, 135, 154
szoborral, 1920-as évek) látomásos erővel ruházza fel a színeket. A „fehér" stílus (pl. *Nervi*, 1928; *Parkban*, 1928; *Modell*, 1930-as évek) súlytalan lebegést adományoz a koloritnak. A fekete képeket 316
Vaszary vastagon, spachtlival festette, a fehér képeket vékonyan és ecsettel. A fekete képek az élet extrém pillanatait, misztikus hangulatait, túlfűtött jeleneteit ábrázolják. A fehér képek a mindennapok 315
látványát, a hétköznapi örömöket, a kellemesség perceit ragadják meg. XVI

E stílusbeli, technikai és tematikai eltérések ellenére a két korszak között nagyobb a kohézió, semmint azt a kortársak sejteni vélték. Az „ünnepi" és a „hétköznapi" Vaszary ugyanis együttesen különbözött a századelőnek attól a festőjétől, aki szecesszionista, realista és impresszionista korszakaiban egyaránt a nép, de legalábbis a vidék vagy a természet motívumait kívánta festménnyé emelni. Az akkori Vaszary a magyar kultúra egyik vonulatát képviselte a párhuzamosan haladó sok vonulat között. Az új Vaszary ezzel szemben olyan világot akart felvillantani — elsősorban a műértő magyar középosztály számára —, amely karakterében, ízeiben és színeiben alapvetően különbözött a hazaitól, a tapasztalati látványtól, és legfeljebb a nosztalgia szférájában létezett. A fekete és fehér festésmodor egy képen belül is megfért egymással; ezt példázza *Kelet és nyugat* (1927) című műve. De a szociális lelkiismerettel megoldott népábrázolást vagy éppen a plein air-es természetfestést hiába is keresnénk Vaszary 1920 utáni piktúrájában. A korábbi szemlélet látható nyomai a múlté lettek, és nem keveredtek sem az egzotikus, sem a nagyvilági képek festői közegébe.

Az utókor számára nem a franciás festés technológiai tanulságai a legizgalmasabbak. A húszas évek Van Dongent, Vuillard-t és Ensort, a harmincas évek Dufyt, Marquet-t és Matisse-t idéző stílusjegyeinél fontosabbak a nagyvárosi életformát közvetítő motívumok. Ezt jelzik Vaszary 1927-ben írt sorai is:

„Minden meghatározás, mely a múlt szépségeiből indul ki, revízió alá került ... A kialakuló művészethez több köze van egy lokomotívnak, mint Rafaelnek." Főképpen pedig ezt látszanak igazolni a lefestésre méltatott ikonográfiai részletek. Alighanem Vaszary piktúrájában jelent meg nálunk először a városi neonfény, a jazztánc, a szaxofonozó amerikai néger muzsikus, a bubifrizura és a modern fürdőruha.

A civilizációs kellékeknek a képbe hatolása lényegében mentes az avantgarde hatásoktól; inkább fanyar-frivol modernizmusról, tehát art décóról, lehalkított fauvizmusról, nemzetközi párizsiasságról van ez esetben szó. A *Nagyvárosi fények* (1929) házaiból éppen annyira hiányzik az expresszionisták és konstruktivisták városmitológiája, mint ahogy a déltengeri fürdőhelyet ábrázoló festmények üde párás kékjéből hiányzik a Gresham panteisztikus természetimádata.

Vaszary két háború közötti képeiben mindvégig meg tudta őrizni hűvös kívülállását, fölényét tárgyával szemben. A századelő súlyos világa után az új képek súlytalanságukkal tűntek ki: legyen a téma akár egy színpad, festett táncosnők közreműködésével, akár a *Piranói halászbárkák* (1929) színes vitorlázattal felszerelve vagy éppen egy *Rimini strand* (1928) sok meztelen testtel. Az új Vaszary-kompozíciók a reformokért, a „lokomotívért", a haladásért lelkesedő ember műveihez illően méltósággal közvetítették az új európai atmoszférát egy feltételezett új közösségnek.

A századfordulón Vaszary egyházi művei — minden realisztikus, világias színezetük ellenére — erkölcsi problémák megjelenítésére vállalkoztak. A fekete alapú *Golgota* (1927) vagy a fehér alapú *Budapest kálváriája* (1937) azonban a hasonló szüzsé ellenére sem több, mint egy nagy statisztériával dolgozó passiójáték díszletvázlata vagy egy filmszcenáriumhoz készülő kompozíciós jegyzet. Túl azon az életrajzi tényen, hogy a szabadgondolkodó, párizsias, modern festő számára a keresztény dogmatika sosem tudott belső üggyé válni, és túl azon a korra jellemző tényen, hogy a két világháború közötti vallásos festészet többször is próbálkozott triviális, majdhogynem frivol eszköztárral, a kései Vaszary stílusa alighanem alkalmatlan lehetett „tematikus" mű megjelenítésére. Ha ugyanis ábrázoló módszere eleve egyneműségre ítélte a látvány különféle elemeit, a szerves és szervetlen világ különféle motívumait, az élő és élettelen világ különféle dolgait, a mű csakis az igenlés, a kellemesség, a jóérzés szférájának bemutatására nyújthatott garanciát. A spirituális, intellektuális, irracionális tartalmi kérdések ábrázolása az izmusok formális átvételével még nem oldódott meg.

Az e korban készült legsikeresebb portréja (*Klári a zongoránál,* 1934) sem a lélekábrázolás mélységeivel tűnt ki, hanem azzal a virtuóz komponálási móddal, ahogy a hangszer billentyűzete és a billentyűzet tükörképe valósággal felnyársalta a mélység nélküli, levegő nélküli fiktív teret.

A Vaszary-veduták a kultúra emlékeinek civilizációs átírásával a modern elidegenedés zamatos, könnyen fogyasztható látomásait teremtették meg a magyar festészet történetében (*Taormina, Assisi Szent Ferenc-templom,* mindkettő 1934). Az intézményesített dzsentroid provincializmus közegében azonban ez az européer, enyhén kozmopolita arisztokratizmus túlságosan modernnek hatott. A harmincas évek sajtóvitái (a Képzőművészet c. folyóirat, Kőszegi László pamfletjei), valamint a főiskolai botrányok sora tanúsította a hivatalos részről és a közízlés részéről egyaránt megmutatkozó olykori ellenszenvet.

Vaszary festészetével tehát a kurzusreprezentáció nem tudott sokat kezdeni. A tihanyi Halbiológiai Intézethez készülő falképek (1926) mint szabályt erősítő kivételek szakították meg a műgyűjteményekbe készült, kisméretű táblaképek sorát. Így lettek a húszas-harmincas évek „fekete" és „fehér" festményei a kor polgár-értelmisége számára keresett áru-műtárgyakká és egyszersmind a baloldali avantgarde indíttatású fiatalok számára eszmei zászlókká. Logikusan következett ez az ellentmondásos tény abból az ellenzéki művészmagatartásból, amely a nacionalista, irredenta, feudális ízléssel szemben egyaránt számíthatott az urbánus polgárra és az attól balra álló táborra is mint feltételezhető szövetségesre.

FARKAS ISTVÁN

Farkas István (1887—1944) gyermekkorában Mednyánszky Lászlótól tanult festeni, később Nagybányán, Münchenben, Párizsban, Olaszországban és Spanyolországban dolgozott, de legmélyebben a Párizsban eltöltött évek hatottak rá. 1924-ben rendezte első gyűjteményes kiállítását az Ernst Múzeumban. Ekkori jelentősebb figurális olajképei festésmódjukban még semmi rokonságot sem mutatnak a későbbi Farkas-képekkel, ám az a mély depresszió és kiábrándultság, amely jelen van vásznain, már az érett művész életérzésére utal.

1925-ben Párizsba utazott, s ez fordulópontot hozott festészetében — elsősorban technikai szinten. Az olajfestésről áttért a temperára; a festéket maga készítette. Vászon helyett pedig simára csiszolt, gipsszel bevont falemezt használt. Ez a fehér alapozás még világosabbá teszi a vékonyan felfestett, tiszta színeket, melyek rajzos, hullámzó kontúrjaikkal teljes eltávolodást jeleznek korábbi, pesti képeinek nehézkesebb festésmódjától, sötét tónusaitól. E képeinek nagy része csendélet, illetve tartalmaznak csendéleti elemeket, mint a *Madagascar* (1927) és a *Kalitka* (1928) című művei. 1928-ban *Mondes — Világok (Vizek mélyén)* címmel képsorozatot fest. Párizsi tartózkodásának ezek a legsikeresebb alkotásai egy reprezentatív mappában, *Correspondances* címen meg is jelentek az Éditions des Chroniques du Jour kiadásában 1929-ben, André Salmon kísérő verseivel. 1929 után jelentősen megváltozott a stílusa is. Ekkor teljesedett ki művészete. Képeiből eltűnt a csendéletszerű nyugalom. Művei mozdulatlan nyugtalanságok, elfojtott feszültségek és néma, de kitörni kész tragédiák hordozói lesznek. A *Kilátás* 419, 420
magányos fával (1930) és a *Kísértetek háza* (1930) című festményein először tűnnek fel azok a különös tárgyak, amelyek hosszú ideig a Farkas-képek visszatérő motívumai lesznek: a sehová nem vezető fehér lépcsőfokok, a hidegen, szorongatóan világító, kihalt fehér házak, a tétova, fehér székek, asztalok. A valóság elemei egy széttört világ darabjaiként kavarognak, de Farkas megcáfolhatatlan festői logikája által szorongató egységgé összefogva. Munkásságának egyik csúcspontja *A szirakuzai bolond* (1930), 352
mely sejtelmes látomássá növeli a botjával hadonászó falu bolondját. Színei, az egységes, nagy foltokban festett sárgásbarnák, nyomasztó sötétbarnák, feketék és sivár fehérek borzongató harmóniájukkal létrehozzák a kép nem e világból való, látomásos jellegét — mint ezt Pataky Dénes tanulmányában részletesen elemzi.

Az öregasszony-figurák szintén Farkas jellegzetes motívumai közé tartoznak. *Z. G. grófnő potréja* (1931) egy olyan öregasszonyt ábrázol, aki szinte meg van fosztva az egyszeri létezés külsőségeitől; arca furcsa grimaszba torzult halálfej; a vénség, az elesettség, a halál szorongató szimbóluma.

1932-re Farkas már jónevű festő Párizsban, de apja, Wolfner József 1932-ben meghalt, és Farkas István hazajött, hogy átvegye a Singer és Wolfner cég vezetését. Hazatérése után gyűjteményes kiállítást rendezett az Ernst Múzeumban, de a siker közel sem volt akkora, mint Párizsban.

Hosszabb szünet után, 1934-ben kezdett el újra festeni. Ekkor keletkezett egyik legszuggesztívebb képe, a *Vörös szakáll (Végzet)*. A kegyetlenül fakó színek — a hideg kék, a kénes sárga, a fénytelen vörös — 581
mintha attól a riasztó világosságtól alakultak volna ilyenné, amelyben ekkor Farkas az emberi kapcsolatokat látta; iszonyú magányosság és szorongató feszültség árad a képből. A két ember egymásba karol, mégis végzetesen és megmásíthatatlanul egyedül van, szemük tompán néz a semmibe.

A kiadóvállalati munka mellett Farkasnak egyre kevesebb ideje maradt a festésre. 1941-ben gyűjteményes kiállítást rendezett a Tamás Galériában, ahol legújabb festményeit is bemutatta. A változatlan stílus mellett ekkor újra visszatért az olajfestékhez, s színei megint sötétebbek lettek. Riasztóan kemény 928
kép az *Elváltak* (1941) című alkotás, mely már a végérvényes elszakadást, magára maradást szuggerálja. A fekete kalapos, felhajtott gallérú, keserű arcú férfi kifelé lép a képből a semmi, a magány felé, mögötte a nő lemondóan, leejtett kezekkel, önmagába zuhantan áll. Felettük vészterhesen, narancssárgán izzik az ég. Kiforrott, egyéni ecsetvonásaival, szikár, lényegre törő képszerkezetével, fegyelmezett vonalvezetésével döbbenetes létélményt fogalmaz meg a festő.

Egyéni sorsa ezzel a létélménnyel adekvát módon alakult: előbb gyűjtőfogházba, majd végső állomásként Auschwitzba hurcolták. Ott is halt meg. Az 1947-es gyűjteményes kiállítás megnyitóján hangzott el: „Festményei mélyén van valami sötét vízió, mintha életében volna az örvény, amely őt is, sok más társával együtt, elnyelte."

VÖRÖS BÉLA

Vörös Béla (1899—1983) szobrász, festő, grafikus és iparművész. A Szinyei Társaság Nemes Marcell-féle alapítványi ösztöndíja segítségével 1925-ben utazott Párizsba, majd végleg ott telepedett le, kapcsolata azonban a két világháború között nem szakadt meg Magyarországgal. Megtartotta magyar állampolgárságát, az UME tagja volt, műveket küldött a KUT és a Műcsarnok kiállításaira. Hazai pályázatokon is részt vett, itthoni folyóiratok (Új Szín, Magyar Művészet) közölték művei reprodukcióit.

Párizsban eleinte nehezen jutott megbízásokhoz és kiállítási lehetőségekhez. 1927-től néhány évig rendszeresen szerepelt a Salon d'Automne és a Salon des Tuilleries kiállításain. A Párizsban élő magyar művészek közül kapcsolatot tartott Tihanyival, Vértes Marcellal, Czóbellel, Csáky Józseffel, Diener-Dénessel. A párizsi művészeti élet képviselői közül Jacques Lipschitz szobrász, Jules Pascin festő és Waldemar George kritikus voltak a barátai. Anyagi nehézségek miatt 1932-től 1938-ig Nizzában élt, és elefántcsontból készített iparművészeti tárgyakat. 1938-ban újra Párizsba, majd Sèvres-be költözött.

Vörös Béla művészete átvitt értelemben is „kettős állampolgárságú": magyar és francia. Az École de Paris magyar posztkubista szobrászainak Csáky József mellett a második legjelentősebb tagja. Talán több mint véletlen, hogy Vörös figuratív, kubisztikus stílusa hasonlóságot mutat hajdani mestere, Vedres Márk második firenzei korszaka (1925—1934) létszerű nyugalmat árasztó és tisztán plasztikai problémájú női aktjainak stílusával.

Az az irány, amihez Vörös 1925-ben, Párizsba érkezésekor kapcsolódott, már a modern művészet elismert, sőt, talán már kissé ki is fáradt klasszikus irányzatának számított: Archipenko, Lipschitz és Zadkine kubista szobrászata, ami a négerplasztika európai, hagyományos szépségeszményt átformáló, felszabadító hatását is tükrözte. Vörös szobrászata megmaradt a figurativitás keretei közt (teljesen absztrakt szobrot csak 1945 után készített, akkor sem hangsúlyos ez a jelenség az életmű egészén belül).

A masszív tektonikus tömegek statikus, majd dinamikus egyensúlya eredményezi műveiben a kompozíció egységét és zártságát. Leggyakoribb témája a női akt. Elrajzolt arányú nőalakjai nem tekinthetők hagyományosan szépnek: a lábak és a derék vastagok, a karok vékonyak, a mellek kicsinyek, az arc néger maszkokhoz és Picasso *Avignoni kisasszonyok*jainak arcához hasonló.

Vörös plasztikai életműve annyira egységes, és a kiválasztott esztétikai problematika körüljárása annyira logikus és koncentrikus, hogy az œuvre belső korszakolása, tagolása erőszakolt lenne. A korai, „doktriner" kubista korszak zárt, tömbszerű, súlyos tömegű, rusztikus, belső dinamizmustól fűtött, szinte mozdulatlanul álló, ülő, fekvő nőalakjai viszonylag kis méretük (legfeljebb fél életnagyság) ellenére is monumentális hatásúak, pusztán esztétikai objektumok, az öntudatlan létezés szintjén levő figurák (*Fésülködő*, bronzplakett, 1930 körül; *Haját fonó leány*, bronz, 1929).

CSEREPES ISTVÁN

Cserepes István (1901—1944) a korszak tehetséges proletár származású művészei közé tartozott. A Tanácsköztársaság idején vöröskatonaként harcolt, kovácsmesterséget tanult. A művészet technikai alapjaival Podolini Volkmann esti iskolájában ismerkedett meg. 1926-ban felvették a Képzőművészeti Főiskolára. Csók István növendéke volt. 1930-ban állami ösztöndíjjal Párizsba utazott, ahol a rákövetkező évben önálló kiállítást is rendezett. Hazatérve rendszeres résztvevője lett a különböző tárlatoknak, számos elismerést, így 1940-ben a Szinyei Társaság díját nyerve el. 1944 végén mártírhalált halt.

Művészete mindvégig mesterének, Csóknak az igézete alatt állt. Cserepes biztos kezű művész ugyan, de megkésett impresszionizmusa megrekedt a felület, a pillanat virtuóz, bársonyos színekben tartott rögzítésénél. Eszközei meglehetősen egysíkúak, alig változtak az idők során. Az 1930-as évek elején képei nagyobb, üde színfoltokból épültek fel, s ez sajátos, naiv dekorativitást kölcsönöz legjobb munkáinak (*Gellért-tér télen*, 1930). Később ecsetkezelése még lazábbá, oldottabbá vált, a benyomások gyors megörökítésének eszköze lett (*Halászok a hullámzó Balatonon*, 1940). Alkotó módszerének ezért jobban megfelelt a gyorsabb munkát biztosító pasztell és akvarell. Műveinek nagy része tájkép: külvárosi

gyárudvarain, füstös pályaudvari részletein a látvány megemelődik, átpoetizálódik. A képek azonban — pongyolaságuk, megszerkesztetlenségük miatt — nem válnak a munkáslét és az osztályküzdelmek olyan nagyerejű szimbólumává, mint Derkovits, Dési Huber vagy akár Háy Károly László művei. Pedig Cserepes proletár művésznek vallotta magát, s ha szervezetileg nem is kötődött a Szocialista Képzőművészek Csoportjához, emléket állított a Schutzbund felkelőinek (*Bécs, 1934. február 15.*, 1934), címképet tervezett az Ifjú Szocialista című lapnak és számos, Masereel hatásáról tanúskodó linómetszetet készített (*Rakodás*, 1929). A művészetében kifejeződő állásfoglalásban azonban a munkásosztállyal szembeni jámbor, szentimentálisan együttérző magatartás, csendes, s ezért mozgósítani képtelen érzelmesség dominál.

A sokoldalú művész életműve legértékesebb részének szobrai tűnnek, melyek éles ellentétben állanak festészetének impresszionizmusával. Tömbszerűség, leegyszerűsített, visszafogott formák, a lényegre szorítkozó mintázás jellemzi ezeket az alkotásokat (*Zokogó férfi*, 1935; *Alvó nő*, 1935). Cserepes szobrai 671, 997
ilyeténképpen a korszak második felének jellegzetes tendenciájához, a formai zártságra, drámai monumentalitásra törekvő irányzathoz (Goldman György, Földes Lenke, Borsos Miklós stb.) kapcsolódnak.

VÉRTES MARCELL

Vértes Marcell (1895—1961) grafikus és festő. A Tanácsköztársaság bukása után Bécsbe, majd Párizsba emigrált, korszakunkban mindvégig külföldön élt. Eleinte drámai jellegű litográfiákban (*Horthy admirális*) és tusrajzokban (*Terrorlegény*) leplezte le az ellenforradalmi rendszert. Figyelme csakhamar a divatos párizsi élet felé fordult, a kozmopolita szalonok életének „filozofikus tudósítója" lett. Bravúros portréiban könnyed ecsetjárással örökítette meg a felső tízezer tagjait (*Madmoiselle Chanel; Colette*). Festményei is könnyed, Toulouse-Lautrec posztimpresszionizmusához közel álló stílusban készültek.

Műveire az életkedv, játékosság, szépség, virtuóz ábrázolókészség, természethűség, spontaneitásnak álcázott, rafinált, rejtett erotika, decens pikantéria, ínyenc artisztikum a jellemző. Első egyéni kiállításait 1925-ben rendezte Párizsban és Budapesten, az Ernst Múzeumban. Ettől kezdve sikeres, befutott művész volt, „a legpárizsiasabb francia festő". A francia becsületrend lovagja. Bravúros karcai (*Le cirque*), rajzai (*Dames seules*), litografált sorozatai, albumai (*Maisons Dancing*, 1925), könyvillusztrációi (Zola: Nana) groteszk hangvételükkel, a témától való ironikus távolságtartásukkal sohasem csúsznak át a bornírt szentimentalizmusba. André Salmon, a neves műkritikus kötetet jelentetett meg 1930-ban a nevét franciásan Vertes-ként szignáló művészről. Vértes francia katonaként harcolt a németek ellen. 1940-ben az Egyesült Államokba emigrált, ahonnan 1946-ban tért vissza Párizsba. Ott a filmipar, a díszlet-, jelmez-, ruha- és textiltervezés jobban jövedelmező szakmáinak vonzásába került.

VÖRÖS GÉZA

Vörös Géza (1897—1957) festőművész a főiskolán Balló Ede és Réti István növendéke volt; három évet töltött Szolnokon Fényes Adolf mellett és hosszabb időt Nagybányán. 1929-től — korszakunkban — nyaranta Szentendrén dolgozott. Sokat járt Párizsban, és maga is tudatában volt annak, mennyire hatott rá az École de Paris egyik vonulata, főként a Gauguin és még inkább a Matisse festészetével jellemezhető szín—sík—vonal-harmónia.

A húszas évektől volt kiállító művész; folyamatosan részt vett a KUT és az UME tárlatain. Egy 1927-es *Önarckép* akvarellje még világosan bizonyítja, hogy a szín, vonal és tömeg értelmezésében eleinte Vörös Gézát is megragadta az a kompozíciós rend, amely Uitz nyomán a fiatal Szőnyire, Aba-Novákra hatott. 1930 körül következett be művészetében — és közel évtizednyi ideig élt — a matisse-i szellemű, sajátos változás, ami talán legfontosabb alkotói szakaszát jellemzi. Klasszicizálóan tiszta vonal, a szín és sík egységének igen nagy fegyelme, egy már-már szecessziós ízű dekorativitás (Matisse ún. orientalisztikus képeinek szellemében) figyelhető meg a korszak arcképein, kettős portréin, aktjain és csendéletein.

A *Feleségem és én* (1929) tekinthető talán határkőnek a korábbi, hazai klasszicizálás és a kései, fauve-os klasszicizáló felfogás között.

A harmincas években készült a *Kékruhás nő.* A gauguinesen épített tájképi háttér előtt ül a már
670 Matisse módján fogalmazott figura, valamint az életmű egyik csúcsát jelentő folytatás, a *Nő sárga pulóverben,* ahol a sárga-fehér csíkos pulóver, a fekete szoknya, a csak síkjában jelzett grafitszínű karosszék, a háttér egynemű vöröse, a jobb felső sarok képszerűen jelzett hideg, semleges színű ablaka a tűzfalrészlettel, a kezek rajzának ismert, finom dekorativitása szinte összegezése annak, ahogyan Vörös Géza a párizsi iskola fauve-os törekvéseit értelmezte.

A negyvenes évek elejétől ismét hangsúlyosabb lett nála a tömegszerűség. Munkáiban főként egy posztnagybányaias értelemben kibontakozó festőiség érvényesült, a kompozíció szerkezeti fegyelme visszautalt némileg a pályakezdés tömeg-szín-problémáira, és 1948 után, amikor főként Nagymaroson dolgozott, mind általánosabb lett a nagybányai második nemzedék szellemében fogant tájkép. A fauve-os szín- és síkértelmezés, a harmincas évek magyar festészetének e jellemző mozzanata többé nem tért vissza munkásságában.

FÖLDES LENKE

Földes (Sonnenfeld) Lenke (1896—) szobrászművész az 1920-as évek elején a bécsi Anton Hanak (az iparművészeti iskola igazgatója) műtermében dolgozott. Párizsban Antoin Bourdelle fedezte fel, s 1925-től kezdve rendszeresen szerepelt a Salon des Tuilleries és a Salon des Indépendents kiállításain. 1930-as párizsi gyűjteményes kiállítása alkalmával Maurice Raynal, a neves műkritikus előadást is tartott művészetéről. A kiállításnak nagy sikere és nemzetközi sajtóvisszhangja volt. „A kőbe meredt szeretet" művészétől a Musée de Luxembourg megvásárolta az *Anyaság* című márványszobrát. Itthon a KUT csoportkiállításain szerepelt néha egy-egy művével, és a Szépművészeti Múzeum vásárolt tőle. Művészetének jelentőségét csak kevesen ismerték fel. Kassák Lajos és Rabinovszky Máriusz írt kisebb cikkeket róla, és 1945-ben jelent meg egy kis album Révész Béla, Kárpáti Aurél és mások írásaival, harminc reprodukcióval.

Földes Lenke az agyagminta elhagyásával zsírkőből, márványból vagy fából faragta szobrait. Az architektonikusan zárt, tömbszerű szobrok letisztult, mély érzelemvilágról tanúskodnak. Témája — egy-két kivételtől eltekintve *(Menekülők; Ádám és Éva)* — az anyaság és a nő. Álló, ülő, fürdő, táncoló, alvó, támaszkodó nőalakjai és gyermeküket dajkáló, ölelő, védő, óvó anyái bensőséges, meghitt, tömény
436, 832 érzelmi kisugárzású aurát vonnak maguk köré: *Táncosnő,* márvány, 1933 előtt; *Térdelő anya gyermekével,* márvány, 1939 előtt. Ez utóbbinál a testi, lelki egybetartozást az egy tömbből kifaragott, zárt, gúla alakú kompozíció érzékelteti. Átszellemült, földöntúli boldogság, gyengéd szeretet, lelkileg determinált testiség, öröm és gond fejeződik ki a szobron, mely az anyaság e világi misztériumának jelképe.

Földes Lenke szobrai kis méreteik ellenére monumentálisak. Letisztult plasztikai formáinak egyszerűsége nem keresett póz, álnaivitás, hanem tudatos, megküzdött egyéni eredmény. A végletesen leegyszerűsített, csak jelzésszerűen tagolt, zárt formák, az ökonomikus építkezés és a befelé élő lélek, a szeretet emlékműveinek létrehozására irányuló törekvés egyéni, mással össze nem téveszthető stílust, semelyik iskolához nem sorolható művészetet eredményezett, noha az expresszionista és kubista szobrászat tanulságai leolvashatók műveiről.

BOR PÁL

Bor Pál (1889—1981) festőművész azok közé az első világháború előtt Párizst járt művészek közé tartozik, akik műveikben és művészetelméletükben a progresszió, a konstruktivitás oldalán kötelezték el magukat, és életművüket ennek szolgálatába állították. Azok közül való, akik a szecesszió utáni forradalmas korban messianisztikus elméleteket alkottak egy humánus, totális környezeti összművészetről, és a századforduló, a századelő „stílustalan" — stíluspluralista — közegében egységes

korstílusról álmodtak, életművükkel ezt akarták létrehozni. A „XX. század stílusától", a szintetikus „modern stílustól" szinte az emberiség második megváltását, az emberi nem történetének jobbra fordulását várták.

A kiindulópont Bor Pál elmélete és gyakorlata számára egyaránt a naturalizmus és az impresszionizmus tagadása volt. Szilárd konstrukciók megalkotásának vágya fűtötte, de megkötötte némiképp a konstruktivitás kelet-közép-európai „gyermekbetegsége", a következetes analízis nélküli, elhamarkodott szintézistörekvés. A tárgyi világ bűvöletében élve, tapasztalatait az érzéki konkrétság szférájából merítve nem akarta és nem tudta a dolgok, a tárgyak mikrokozmikus egységben láttatását feláldozni.

Művészetében ez a jelenség a posztimpresszionizmusnak, a dekoratív színsíkokból felépülő figuratív
kompozícióknak mint alapstílusrétegnek az időnkénti megerősödését jelenti. A kubizáló, futurisztikus 587
képépítés eredményeit legerőteljesebben a húszas évek elején alkalmazta. Alapvetően racionális alkata távol tartotta őt a szürreális látomásoktól, sőt az erőteljesebb expresszivitástól is.

Bor Pál a KUT alapító, majd vezetőségi tagja volt; a korszakban több gyűjteményes tárlata volt a Nemzeti Szalonban, az Ernst Múzeumban és a Tamás Galériában. Olaszországban hosszabb tanulmányutat tett 1925-ben, Párizsban rendszeresen járt, és szinte állandó kiállítója volt 1923 óta a Salon d'Automne-nak.

KÁDÁR BÉLA

Kádár Béla (1877—1956) eredetileg vasesztergályos volt. Festeni München és Párizs szabadiskoláin tanult a századfordulón. A Művészház kiállításain jelentkezett először a magyar közönség előtt Rippl-Rónai pointilista korszakára emlékeztető művekkel. A tízes években a maga inkább elbeszélő, mint drámai felfogásával az aktivisták köréhez kapcsolódott. Dekoratív kompozíciói mellett háborús rajzokat is készített. A forradalmak alatt részt vett a haladó képzőművészeti szervezkedésekben, majd a hadviselt művészek kiállításán a Műcsarnokban. A Tanácsköztársaság idején néhány képe állami tulajdonba került. 1920-ban Scheiber Hugóval Bécsbe utazott, Kassák Lajossal vették fel a kapcsolatot, az ő közvetítésével állítottak ki még ugyanebben az évben Max Hevesinél. München, majd Berlin volt a legközelebbi tartózkodási helye. Megismerkedett Herwarth Waldennel és körével.

1920-ban itthon a Belvederében mutatta be új műveit, melyek meglepő fordulatról tanúskodnak. Túlnyomóan rajzokkal, illetve grafikai jellegű művekkel jelentkezett, melyekben megmaradt valami a szecesszió vonalvezetéséből, de fokozódott a dinamika, néha falusi vagy nagyvárosi téma ürügyén. Olykor, mint a *Csónak*ban vagy a *Kirándulás* című képeken, a humort sem nélkülözi. *Lovak* című rajza a Blaue Reiter-csoport címadó képének egy elvonatkoztatottabb, már-már zenei ritmusú képideál felé közelítő változata — és előzménye a második világháború alatt kialakult hazai expresszív felfogásnak, pl. Schnitzler János vészt jelző grafikájának. 1922-ben jelent meg Hevesy Iván könyve Kádár Béla művészetéről. Ez megállapítja, hogy két lehetséges út áll a művész előtt: a természettől elszakadt, tisztán a színek és ritmusok által közvetített zenei expresszionizmusnak csak az érzelmeket kifejező útja, vagy az eddigi út eredményeivel gazdagodva visszatérés az ábrázoló formákig, melyek most már megtelhetnek az érzelmek szuggesztiós erejével, de megtarthatják a tárgyi realitás hatalmát is. Az első út a következetesebb, de passzív individualizmushoz vezet. A másik nagyobb szabadságot és több etikai hatóerőt ígér.

Kádár az elkövetkező években a másik úton lépett tovább. Ritmusának sebességét lefékezte, és képi
világába határozottabban emelte be a tárgyat: bumfordi parasztmenyecskéket, öklelő bikákat, 148
huszárokat, lovakat, Piroskát és a farkast — a magyar falu és a német mesevilág számos, sajátosan elképzelt alakját —, mindezt nyers, olykor rikoltó, de hibátlan színkezeléssel, groteszk formaalakítással.
Ezek az 1925 körüli képek mintha az expresszionizmus paródiái lennének; Campendonk édeskés 149
bukolikáját nyersen groteszkké változtatja, Chagall lebegő álmait földhöz rögzíti, s az expresszionistákra 403
olyan nagy hatású Henri Rousseau áhitatos szentenciáit nevetésbe fullasztja. Ugyanakkor az egész képzeletbeli világot az irónia eszközeivel tudatosítja — mintegy előkészítve az expresszionizmust követő racionálisabb felfogást.

1923-tól a húszas évek végéig többször is volt kiállítása a Der Sturmban; művészetét nemzetközileg is számon tartották. 1926-ban a New York-i Brooklyn Múzeum nemzetközi kiállításán szerepelt, 1927-ben a KUT képviseletében ugyanott, az Anderson Galériában, 1928-ban ismét New Yorkban és más amerikai városokban. 1928-ban egy évet New Yorkban töltött, ahol főleg a modern zene képviselőivel volt kapcsolatban.

Amikor itthon 1929-ben a Tamás Galériában ismét gyűjteményes kiállítást rendezett, már maga mögött tudhatta mindazt, ami művészetében az expresszionizmussal rokonítható. Elhagyta az ironizáló vonásokat, rikoltozó színeit finom, gyöngyházas harmóniákkal váltotta fel. Szerkesztésmódjához és felfogásához most inkább a kubizmus tárgyiassága szolgált hagyományul, mely a vonalvezetés nyugodt eleganciájával párosulva a lehiggadás és egy újabb festői periódus jegyeit mutatja.

Festészetének 1931—1943 közötti korszakában újra kedvelt motívumait alkalmazta, de a zsúfolt képszerkesztést keményebb, rajzosabb formaadás váltotta föl. Dekorativitása tárgyszerűbb lett. A teret ismét rétegekre bontja, színeit határozottabb pászmákban rakja fel *(Tájrészlet két fával)*. Az egymás mellé helyezett színfoltok ellentéte és összecsengése alakítja ki festményei szerkezetét. A figurák körvonalait könnyed fehér kontúrral jelzi csupán *(Tehenek híd előtt, Hegyoldal)*. Ekkor alkalmazott másik képalkotási módszerét „szintetikus dekorativitásnak" nevezhetjük. A síkszerű, stilizált fő motívum semleges festői alapon jelenik meg *(Két fiú, két ló)*. Néha visszatérni látszik a húszas évek festői világához *(Lovas és nő)*. Egyidejűleg dekorativitásba hajló absztrakt kompozíciókat is készített *(Fekete-vörös alakok)*, melyek a szürrealizmus hatását mutatják. A negyvenes évek elején a Szocialista Képzőművészek Csoportja Paizs-Goebel Jenővel és Perlrott Csaba Vilmossal együtt tiszteletbeli tagjává választotta.

SCHEIBER HUGÓ

404 Közel ötvenéves volt már Scheiber Hugó (1873—1950), amikor Kádár Bélával 1920-ban Bécs felé vette útját. Addigi élete szinte predesztinálta arra, hogy útja az expresszionizmus egyik nemzetközi szervezetébe vezessen. Apja, aki dekorációs festő volt Bécsben, gyakran festett abnormitásokat és csodaképeket mutatványosbódék számára. Scheibert önéletrajzának tanúsága szerint a szörnyű nyomorral együtt különös világ vette körül gyermekkorában: „törpék, óriások, törzsemberek és vademberek a világ minden tájáról: eszkimók, aztékok Peruból, — Pastrana a hajleány, a Sziámi-ikrek és az anatómiai múzeum". Apja halála, anyja kínlódása a nyolc gyerekkel, a nélkülözések, majd a háború megpróbáltatásai készítették elő nála azt a lelki átalakulást, melynek következtében új kifejezési formák után kutató művész lett. Már korábbi festményei is a nagyváros bérházainak árnyékában küszködő életet örökítették meg. Először a pointilistákhoz hasonlóan felbontotta s egy időben síkszerkezetekbe sűrítette képeinek kompozícióját, pl. *Átjáróhíd, Újpesti híd, Margit-híd alatt* (1922 körül). Olajfestményeiben nehézkesebben, pasztelljein könnyedén lépett túl régi stílusán, s a húszas évek közepére már-már virtuózan alkalmazta a színeket és vonalakat. Az utcai lámpák és reflektorok fénypásztáitól széttépdesett és dinamikus egységgé alakított képeinek legjobbjain gyermeki naivitás keveredik merész ízléssel és biztos technikával (pl. *Karnevál, Erkély*, 1925 körül), olykor nyers, a csúftól sem idegenkedő jellemzőerővel (portrék, önarcképek). A nagyváros fényei és árnyai küzdenek képein anélkül, hogy ítéletet mondana felettük. Maga is benne kavarog a forgatagban, s ez inkább vizuális mutatványra, mint következtetés levonására ad alkalmat. Az utcák, terek népe, a cirkusz, vurstli és színház világa adta harsogó, groteszk, inkább szórakoztató és eleven, mintsem elgondolkodtató képeinek témáját.

A húszas évek kritikája elsősorban arcképfestészetét értékelte. Számos önleleplező önarcképén túl több jelentős portréja készült ekkoriban. Egyik berlini kiállítása alkalmával Herwarth Walden is felfedezte ilyen irányú tehetségét, megrendelőket szerzett neki, sőt Bartók Béla portréjának megfestésével is megbízta. 1925-ben több karakteres arcképet rajzolt, illetve festett sajátos, expresszív stílusában. Ezek méltó utódai és továbbfejlesztései 1918-as *Babits-arcképé*nek. Ilyenek többek között Waldenről, A. R. Meyer íróról, Roseberry d'Argoutóról, az abszolút énekművészet megalkotójáról, Andrássy Gyula grófról és a modern magyar fotóművészet egyik kiemelkedő alakjáról, Pécsi Józsefről készült képmásai.

Hazai szereplései mellett 1924-, 1925-, 1927- és 1928-ban kiállított a Der Sturmnál Berlinben, utolsó alkalommal Kurt Schwittersszel. Festményei Londonba, New Yorkba és La Pazba is eljutottak. A húszas évek végére expresszionizmusa a felfokozott mozgás érzékeltetésével gazdagodott olyan képein, mint a *Körhinta* különféle változatai.

Stílusa a harmincas években némiképp lehiggadt, dekoratívvá vált. Legszembetűnőbb sajátossága a virtuóz formaképzés: „Sohasem voltam képes az úgynevezett kidolgozásra" — vallotta maga a művész. Képeinek így a jó értelemben vett riportszerűség lett egyik meghatározója; a korszak nagyvárosi forgatagának, decens és alpári szórakoztatóiparának, divatjának és „modernségének" ironikus lenyomatát adta (*Tangó, Görlök, Színésznő arcképe,* 1929—1935 között) az art deco stílusának megfelelően. Mintha képeinek és rajzainak változatokban bővelkedő sokasága sorsának forgandóságát tükrözte volna vissza: egy-egy pillanatra híres és ünnepelt lett — Marinetti meghívására 1933-ban Rómában állított ki —, majd tovább élte a nyomorral is küszködő, képességeit sokszor méltatlanul tékozló művész életét. Munkássága — minden következetlensége ellenére — így is a magyar expresszionizmus egyik legértékesebb fejezete.

SCHÖNBERGER ARMAND

Schönberger Armand (1885—1974) a Képzőművészeti Főiskola aktrajzolásai után 1903-tól a müncheni Ažbè-iskola, majd az akadémia növendéke volt. 1906 és 1912 között nyaranta Nagybányán dolgozott; itt csatlakozott a neósok mozgalmához. 1909-es párizsi útja meghatározó élmény volt számára: megismerte Cézanne és a kubizmus művészetét, a futurizmus eszméit. 1910-től szerepelt kiállításokon. 1917-ben az aktivizmussal rokon törekvésű művészek társaságában állított ki a Fiatalok Nemzeti Szalon-beli tárlatán. A két világháború között kiteljesedő, érett művészetével a magyar avantgarde második hullámának jellegzetes, maradandó értékeket felmutató képviselője volt. Fiatalkori stíluseszményeinek következetes vállalása hazai körülmények között a progresszív törekvések továbbvitelét jelentette, ami leginkább Kmettyvel rokonítja, noha Schönbergernél a stiláris igazodás nem olyan egysíkú, mint pályatársánál. 1923-ban a Belvederében gyűjteményes kiállításon mutatta be az aktivizmus grafikai hagyományait folytató, drámai hangvételű, szigorúan szerkesztett rajzait (*Önarckép,* 1922) és harsány színfoltokból építkező, expresszionista jellegű látképeit.

Az 1920-as évek második felétől egyre távolabb került a látványtól, és a cézanne-i térszerkesztésen alapuló, a kubizmus tanulságait is felhasználó, önálló képi viszonylatokat tükröző művek sorát festette,
melynek témáját közvetlen környezetéből merítette (*Rózsadomb,* 1933). Már a kortársak is jelezték, hogy 569
műveinek egy csoportjában (*Hajó,* 1926) párhuzamos úton haladt a külvárosi tájakat festő Derkovitscsal. Schönbergert azonban a lüktető nagyvárosi lét színterei, megnyilvánulásai is érdekelték, megjelenítésük érdekében a futurizmus alkotó módszerét is felhasználta (*Koncert,* 1927). Mint a KUT törzstagja rendszeresen állított ki körükben, és külföldön is sikeres kiállításokat rendezett (pl. Pozsony, Nagyvárad). 1930-ban a Tamás Galéria mutatta be gyűjteményes anyagát. Az 1930-as években a konstruktív és dinamikus képépítéstől a klasszicizálás felé haladt. Összegző harmónia, lírai hangvétel jellemezte ekkor készült alakos kompozícióit. Ha letompítottan és visszafogottan is, de az avantgarde örökségét élete végéig vállalta, noha nem lett egyik irányzat doktrinér képviselője vagy epigonja sem.

RUZICSKAY GYÖRGY

Az expresszionizmus gondolatvilágával találhatunk érintkezési pontokat Ruzicskay Györgynek (1896—) a húszas években keletkezett némely művén is, jóllehet ő 1922—1924 között Groeber, Herterich és Dörner tanítványa volt a müncheni festészeti akadémián. Főleg rajzain igyekezett áttörni az akadémikus kötöttségeket. Újszerű témákat keresett; a nagyváros élete, az ember és gép viszonya, az ember és ember közötti morális kapcsolat kifejezése, az élet értelmének kutatása foglalkoztatta. Jellemző erre *Szerelemkereső* című, 1927—1928-ban készült, 112 lapból álló sorozata, melyet 1933-ban állított ki

először az Ernst Múzeumban, és 1935-ben került kiadásra Nagyváradon. E műve — melyben a húszas évek új irányzatait alkalmazva illusztrálta képelbeszélését — tárgyválasztásában kapcsolatot mutat Masereel 1925-ös *Város* című sorozatával. Ruzicskay rajzai azonban éppúgy, mint gondolatai, romantikus kicsengésűek. Masereel nagyvárosa konkrétabb, ellentmondásai között a művész a feloldást is megtalálja az emberi szolidaritás eredményeiben. Ruzicskay Uzuk városának el kell pusztulnia ahhoz, hogy egy szebb, a szerelmen és munkán alapuló élet megszülethessen.

1930-as, *Géprabszolgák* című olajképe (freskóterv) nemcsak témájában, hanem annak jelképi felfogásában, a tömegszerűség és a vörös, kék, fekete színek kompozíciós együttesében is a mexikói freskófestőkkel rokon általánosításról tanúskodik.

Ruzicskay expresszivitása azonban gyakran akadémikus ízű szimbolikával keveredik. Kissé patetikus előadásmódjának megfelelően ezeket a képeit megmozgatott, ívelten vagy sugarasan szerkesztett kompozíció jellemzi (*Ősölelés,* 1933; *Elgázolás,* 1933). Legfőbb célkitűzése, hogy művein „. . .a gépek vad, végtelen körforgását és a hozzájuk szegődött ember mozgását" jelenítse meg (*Csavar,* 1933; *Géptragédia,* 1940). A szétfolyó, bizonytalanul ellágyuló festésmód viszont sokszor ellentétbe kerül a feszültségekre, drámai csúcspontozásra épülő képszerkesztéssel. Művészete a felszabadulás után is tovább őrizte expresszionista eredőit, szimbolikájához a természetből származó motívumok társultak („biofestészet").

KERNSTOK KÁROLY

Kernstok Károly (1873—1940) 1920-ban Münchenbe utazott, majd 1920 végén Berlinben telepedett le, és 1925-ig ott tartózkodott. Számára a németországi évek nagy lelki megrázkódtatások esztendei voltak. Utólérték a hírek, hogy az ellenforradalmi Magyarországon a legaljasabb dolgokkal — emberkínzással, zsarolással — rágalmazták, és elfogatóparancsot adtak ki ellene. Korábbi társadalmi aktivitása most tehetetlenségbe fordult, szépség iránti vonzalmát megcsúfolták. Berlinben fokozatosan felbomlott a francia művészetre támaszkodó, klasszicisztikus-kubisztikus felfogása, és egyre inkább kifejezésre
144 engedte jutni érzelmeit. Jellemző erre az *Úrvacsora* két változata 1923-ból és 1925-ből. Krisztus alakjában a művész válságba kényszerült önmagát jeleníti meg. Az első változaton, mely a berlini emigránsok kávéházi összejöveteleinek parázs vitáit idézi, megtaláljuk korábbi festészetének rajzosabb, részletezőbb előadásmódját, míg a későbbin Emil Nolde festői anyagkezelésére emlékeztető technikával és groteszk felfogással ábrázolja a homlokán kezét összefonó Krisztust, valamint az őt közrefogó, tanácstalan tanítványok gyűrűjét. Tanítványának, Derkovits Gyulának várakozásteljes, a beteljesülést jósló 1922-es *Utolsó vacsorá*jával szemben itt a demokratikus forradalmár összeomlott álmainak kifejeződését
86 láthatjuk. Megjelenítésmódban ehhez a zaklatott kompozícióhoz kapcsolódik az *Őszi napfény az erdőben* (1922) című izgatott ritmusú tájképe — és a talán részletezőbb, de ugyancsak nyugtalanul vonagló és témájánál fogva is fájdalmas érzéseket keltő *Kaktuszok* (1922) című festmény összezsúfoltan hullámzó,
85 egymást szorító tüskés növényeivel. Az 1923-ban készült *Ádám és Éva* variációin csalódottan fordul el egymástól az ifjú pár, 1924-es *Lovak* című rajza is nagy belső elégedetlenséget fejez ki.

Kernstok azonban nem az az ember, aki feladja elképzeléseit. Jellemző az a Lenin-feje, melyet 1925 körül H. G. Wells: Die Grundlinien der Weltgeschichte című könyvének margójára rajzolt. Szinte belső látomást vetített ki a könyvet olvasva a papír szélére, igazi expresszionista akcióként.

1928-ban az Ernst Múzeumban mutatta be Németországban és itthon készült újabb műveit, melyek közül a *Havel mentén* (1927) jól jelképezi az expresszionista emóciók újabb kompozícióba való rendeződését, s az átmenetet élete utolsó évtizedének megfáradva is a jövő felé forduló emberi, művészi magatartásához. Ekkoriban már megkérdőjelezte az izmusok létjogosultságát, de határozottan kiállt a művészet szabadsága mellett. Az 1930-as évek elején született művei stiláris szempontból változatosak, színvonaluk azonban egyenetlen. A konvencionális, magas egű tájképek (*Őszi munkálatok,* 1931) mellett
523 visszatért a pályáját végigkísérő lovas-kompozíciókhoz is. A *Virradat*on (1932) azonban már nyoma sincs a *Lovasok a vízparton* (1910) heroikus szenvedélyességének. Kompozíciója klasszikus, háromszög elrendezésű, a reneszánsz „santa conversazioné"-k kései rokona. A színek fojtott irizálása, a fanyar

lírával átszőtt, letisztult formavilág sajátos hangvételt képvisel a kor magyar művészetében. Kernstok a továbbiakban a síkszerű dekorativitás irányába fordult (*Sírbatétel*, 1934, *Szép Heléna elrablása*, év nélkül). 1935-ben keletkezett *Ádám és Éva* című festményén kísérletet tett a klasszikus képépítési modell újrafogalmazására, ám szín- és formakezelésének hanyatlása, a festésbeli bizonytalanság szétesővé tette a képet. 583 659

Alkotói erejének meggyengülése ellenére radikális közéleti aktivitása változatlan maradt. 1940-ben bekövetkezett haláláig — legalábbis eszmeileg — mindvégig a Nyolcak progresszív örökségének képviselője, a magyar művészet „eleven lelkiismerete" maradt. 782

PAP GYULA

Pap Gyula (1899—1983) művészi kibontakozásában is nagy szerepe volt a haladó európai áramlatoknak. Gyermekkorát Orsován és Temesvárott töltötte. 1912-ben szüleivel a Bécs melletti Vösendorfba költözött. 1914—1917 között a bécsi kísérleti Grafikai Intézet növendéke volt, ahol litográfusi szakképzése mellett a fotózással is megismerkedett. Innen került 17 éves korában a doberdói frontra. Ottani élményei egy életre a kiszolgáltatottak, elnyomottak mellé állították. 1918-ban Budapestre jött és részt vett a Hadviselt Művészek kiállításán. Beiratkozott az Iparművészeti Iskolába. 1919 őszén Bécsbe ment. Barátjával, az osztrák avantgarde egyik képviselőjével, Slavi Soucekkel színházat létesítettek egy Salzburg melletti tanoncműhelyben, majd Berlinbe utaztak a Der Sturm mozgalom tanulmányozására.

1920 tavaszán a Haus der Jungen Künstlerschaftban állította ki a háború nyomorúságai ellen tiltakozó grafikáit, közöttük tus *Önarcképét*, mely a szemek felhívó kifejezésével, izgatott vonalvezetésé- 58
vel a német expresszionizmus hatását mutatja. Bécsben meglátogatta Uitzot, akinek munkái mély benyomást tettek rá. Tudomást szerzett arról, hogy Johannes Itten, a 20. századi európai képzőművészet egyik legnagyobb művészetpedagógusa az éppen megalakult weimari Bauhaus mestere lett. Pap Gyula elküldte rajzait Weimarba, és 1920 őszén már Itten előkészítő tanfolyamának hallgatója volt. Elfogadta Walter Gropius koncepcióját, amely szerint minden növendékének mesterséget kell elsajátítania és az új „Gesamtkunst" megteremtésén kell fáradoznia. Pap Gyula a fémműves szakmát választotta, melynek először Itten, majd 1923-tól Moholy-Nagy lett a mestere. Itt készítette el az iskola weimari periódusának máig reprezentatív kísérleti fémtárgyait: a *Vizeskannát* (1922); segédmunkáját, a kúp és gömb kombinációjából kialakított *Magas kannát* (1922); a gömb és körszegmentekből kialakított 91
Gyertyatartót (1923) és a Bauhaus mintaházának nappali szobája számára a *Magas állólámpát* (1923). 1923-ban, amikor Itten elhagyta a Bauhaust — bár Moholy-Nagy át akarta neki adni a fémműhely vezetését — Pap Gyula Erdélybe ment — ahová szülei is visszaköltöztek —, hogy a festészetnek szentelje magát. 1924—1925-ben Nagyszebenben és Kolozsvárott litográfusként dolgozott, de festett és fotózott is. Kísérleti fotók mellett (*Tetőcserepek, Kukorica*), megelőzve a magyarországi szociofotó mozgalmat, készítette fotósorozatát cigányokról, erdélyi parasztokról és munkásokról. A képek jellegzetessége a szörnyű nyomor mögött is felcsillanó emberi szépség és méltóság. 1926—1933 között Johannes Itten berlini művészeti iskolájában az alakrajz tanára lett. A húszas évek végére kialakult nagyvonalú egyéni festői stílusa, amely az avantgarde elvont ábrázoló elemeit a természeti formákkal szintetizálta (*Figyelő*, 1928; *Frau Wolpe*, 1929; *Pihenő táncos*, 1929). Ebből a korszakából származó fémtálját a Die Form című folyóirat 1930. évi 23/24-es száma az ipari tervezés különleges formaszépségű példájaként reprodukálta. 1930-ban Berlinben a Haus der Juryfreien épületben önálló festmény- és rajzanyaggal szerepelt, és ugyanebben az évben részt vett az amszterdami nemzetközi Sozialistische Kunst von Heute kiállítás német részlegében. A Bund Revoluzionärer Künstler (ARBKD) tagjaként festette a *Barnaingesek* című képét (1930), amely az ábrázoló jellegű konstruktív stílusból átvezet az 1930—1933 közötti, szürrealizmusba hajló, víziós, finom fény—árnyék átmenetekre épülő festői korszaka felé (*Korall, Szerelmespár, Áramlás, Vonzódás* stb.). 1934 elején hazatért Magyarországra, Czigány Dezsővel kiállítást rendezett a Fränkel Szalonban. Itthon a hazai élmények hatására fokozatosan visszatért művészetébe a konkrét valóság. Festői előadásmódjában a húszas években kialakított szerkezeti erő párosult a víziós korszak érzékenységével. Tudatosan szembefordult az olcsó színes modernséggel.

A történelem hullámvölgye és az általa kutatott dolgozó nép élete sötét tónusú, nagyvonalúan tagolt képekre ihlette.

Visszatérő témái az anya gyermekével, az aratók és a kovácsok, kohómunkások (*Cigány anya*, 1936; *Anya*, 1942; *Arató este — Látástól vakulásig* — 1937 k.; *Kohászok*, 1939). Tevékenyen bekapcsolódott a magyar képzőművészeti életbe, bár megélhetését textiltervezői állása biztosította a Goldberger gyárban. Lehel úti műtermében tanított is: a Kassák-kör tagjai közül itt tanult Lengyel Lajos, később többek között Kasznár Aranka, Kontraszty László, Gedő Ilka, Vincze Gergely ismerkedtek nála a képzőművészet alapelemeivel. 1941-ben műteremkiállításon mutatja be tanítási módszerét. Részt vett a Szocialista Képzőművészek Csoportjának kiállításain, de önálló bemutatóval is szerepelt 1940-ben a Tamás Galériában, 1943-ban az Alkotás Művészházban. Az eljövendő új társadalom típusainak
1046 felmutatása mellett ismét megjelennek festészetében a háborúellenes tiltakozás példái (*Rémüldöző*, 1943).
A *Ragadozó* (1942) c. festmény higgadt formálású, sárga és lilásbarna színekkel jellemzett halált hozó, lomha madara a fasizmus embertelenségének művészi megformálása; eszközeiben közel áll az absztrakt expresszionizmushoz. Pap lelkierejére jellemző, hogy a háború után festett *Nagykalapács* c. művét 1944-ben munkaszolgálatosként készítette elő a Magyar Acél újpesti kovácsműhelyében. Tanulmányai — egyéni sajátságai mellett — rokonságot mutatnak a Bauhaus egyetlen figuratív mesterének, az 1942-ben elhunyt Oskar Schlemmernek a harmincas évek folyamán ugyancsak a konkrét valóságból merítő konstrukcióival.

3. AZ ALKALMAZOTT MŰFAJOK MEGÚJULÁSA

A PLAKÁT

A korszak plakátművészete igen lazán kötődik az előzményekhez. Ennek oka nemcsak az 1918-as, 1919-es forradalmak legkiválóbb plakátművészeinek emigrációja, hanem magának a korszaknak a jellege, amely közvetlen nyomot hagyott mindenfajta hirdetésben. A politikai vagy a kulturális plakát szerepe eltörpült az áruplakáté mellett. Ez utóbbi főként a húszas évek végétől lendült fel, első nagy virágzása — a gazdasági válsághullámot ellensúlyozó propagandaként — nagyjából a harmincas évek közepéig tartott, és újabb fellendülés biztosította a magas színvonal folyamatosságát a negyvenes évekig. Közben kialakult az idegenforgalmi plakátok újszerű témaköre, amely a korszak végéig bővült. A fejlődés, változás elsősorban ott mérhető le, amikor egyazon áru hirdetésére (például Flóra-szappan, Modiano cigarettapapír, koksz brikett, gázfűtés, Tungsram égő) a vállalatok több művészt folyamatosan foglalkoztattak: egyik-másik „bevált" hirdetést hosszú éveken át újranyomtak, s az emblematikussá lett képeket átvették a reklámgrafikai műfajok is. Ez lehetőséget adott a művészek versenyére, és a legnevesebbek, mint Berény Róbert, Bortnyik Sándor, Irsai István, Konecsni György élni tudtak vele.

1920-ban már megjelentek az ellenforradalmi rendszert támogató politikai plakátok, így a fekvő formátumú nemzeti szín zászló fehér sávjában a Horthy-felirat vagy fekete alapon fehér kontúrral a feldarabolt ország térképe, amely többféle irredenta felirattal az egész korszakot végigkísérte. A későbbi, gyűlésekre toborzó vagy háborúra buzdító politikai plakátok többsége leíró-konzervatív stílusban, sok szöveggel hirdette mondanivalóját. 1944-ben jelentek meg modernebb hangvételű, igen hatásos plakátok a szélsőjobboldali terror szolgálatában. Elvétve akadt — és inkább a korszak elején — olyan szociális
30 indíttatású plakát, mint Bardócz Árpád 1922-es munkája, a *Pusztul a jövő nemzedék...*, amely a század eleji politikai hirdetések egy részére jellemző késő romantikus pátoszt folytatta. Más témakörben is ritka a korábbi stiláris sajátosságokhoz való tapadás, de erre is van példa, így Zsivanovits Zsigmond 1922-es
26 munkáján *(Légijáratok Párisból...)* a tanácsköztársasági betűs plakátok jellegzetes tipográfiájának
29 továbbvitele, vagy a nagy múltú plakáttervezőnek, Faragó Gézának a korábbi szecessziós formanyelvet követő 1921-es munkája: *Budapesti Keleti Vásár.*

Kulturális témakörben főként a színházi plakát hagyott tartósabb nyomot, hatott a kabarék, filmek hirdetésére is. A húszas évek legtöbb plakátja még korábbi elemeket konzervált. Megtalálható bennük a századfordulóra jellemző, hagyományos anekdotizálás (Sátory Lipót: *Az V. osztály*, 1920; Márk Lajos: 28
Mici hercegnő, 1925) vagy az 1910 körüli áruplakátok szecessziós linearitása (Sátory Lipót—Fejes Gyula: 203
Párizsi kalitka, 1927). Az áruplakát megújulása nyomán történt itt is fordulat. Így Berény Róbert 1931-es, Hasenclever-darabhoz készült, *Napóleon rendet csinál* című plakátján már bauhausos tömörség jelenik meg a színben-síkban kettéosztott fejen, a hirdetés fő motívumán. Szinte a század második felének ún. rajzos plakátjait vetíti előre Hincz Gyula 1943-as *Hamlet*je, ahol már a Szalay Lajos által inspirált újabb rajzművészet hatása érződik, noha akkoriban a rajz, a grafika csak elvétve hagyott nyomot a hirdetésben. Sötét alapon világosak az expressziv vonalak, világos folt Hamlet feje és a kezében tartott koponya.

Miközben ötletszegényebbek, jellegtelenebbek a ritka kiállítási plakátok, és az olyan könyvnapi hirdetés is, mint Fery Antal 1938-as ágaskodó pegazusa, az áruplakátokhoz képest több szöveggel kell 839
hogy érveljen, kiváló plakátok hirdetik az állatkertet (az előzmények még a tízes évekre, Bíró Mihály e témában készült hirdetéseire nyúlnak vissza). Bortnyik Sándor 1928-as munkáján a stilizált struccok és 290
az emblematikus pálmamotívum, Bohanek Nándor 1930-as plakátján a nagy csőrű afrikai madár 480
ugyanúgy nem igényel a hirdetendő intézmény nevénél több szöveget, mint Konecsni György 1937-es munkáján a hossztengelyben lefutó zebra „op-artos" motívuma vagy ugyanakkor készült, áttételesebb, *aquárium* feliratú plakátja. Itt egy trópusi díszhal részletének kinagyítása már túllép a korábbi plakátok tárgyias fogalmazásán, beletartozik abba az újabb látásmódba, ami Konecsni sajátos hozzájárulása a magyar plakáttörténethez. Közben más típusú plakátok is napvilágot láttak. Kner Albert 1931-es munkáján, az *Életre nevel az ATELIER* betűs plakát; címlapszerűségével a reklámgrafikában a tipográfia 478
növekvő szerepéről tanúskodik. Lányi Imre 1930-as, *Pesti Napló*t hirdető munkája pedig a legjobb 477
áruplakátok tömörségével érvel.

Az idegenforgalmi plakát témakörében különösen *Konecsni György* (1908—1970) jeleskedett. Ilyen munkáira kapott Grand Prix-t az 1937-es Párizsi Világkiállításon és nagydíjat az 1939-es Milánói Iparművészeti Triennálén. 1932-es *Gyógyvízben fürödj*... című munkáján klasszicizáló női akt szoborteste folytatódik a kehelykígyó emblémában, és itt, a bal oldalon, a vízre utaló kékbe-zöldbe vált a sötétbarna alap és a testszín. Fery Antallal együtt alkotott, 1936-os, *Hungary—Hortobágy* című 702
plakátjának felületét betölti a felhős kék égbolt, s a lap alján, a bal oldali nádasból felrepülő vadliba alatt éppen csak fehér vonalkákkal jelzett a gulya vízszintes vonulata. Konecsni 1936-os *Bakony* című plakátjának jobb oldalát hatalmas vörös fatörzs foglalja el, egyetlen fenyőágacska nyúlik csak ki belőle, középen zöld dombhajlaton őzike szalad. Itt a formaalkotás sokoldalúsága és tömörsége már a művész 1945-ös plakátjainak hangvételét sejteti. Az idegenforgalmi plakátokon a negyvenes években lett a tájnál fontosabb motívum a népieskedő viselet, részben Konecsninál is, vagy olyan munkákon, mint Bánhidi Andor 1942—1943-as, *Vár a magyar vidék* című plakátján a porcellánszerűen festett, jobb karjával fején 984
mintás korsót tartó, népviseletbe öltözött lányalak.

A kereskedelmi plakát hatalmas anyagából csak példák ragadhatók ki a legfontosabb törekvések jellemzésére. Noha a plakát e műfajában születtek a legmodernebb megoldások, a hirdetés tárgya a hagyományosabb hangvételt is megkívánhatta. Pólya Tibor 1929-es *Törley*-plakátján, amely a márka 481
tartós hirdetése maradt, fehér háttér előtt piros zakós, lovagló öltözékes férfi emeli magasra a pezsgős üveget. Pólya korábbi hagyományt folytató, karikaturisztikus plakátot is alkotott, ilyen a kopár, havas táj előterében didergő csavargó és a kutyája, fölöttük pedig a felirat: *WINTERtől szén fa és kox: TÉLEN* 703
fázni sohsem fox (1934); a kétsoros szövegben egymás alá került a *WINTER* és a *TÉLEN* szó, fokozva a szöveg fordulatosságát. Ebben az időben lett igen fontos a szöveg blikkfangos volta. Berény—Bortnyik közös *Flóra szappan*-plakátjának (1934) harsogó felirata: *Te piszok!* Alatta szennyes lepedő, és csak közelről olvasható a folytatás: *majd kivesz téged a Flóra szappan.* A szójátékos megoldásokat elsősorban Bortnyik kezdeményezte. 1931-es munkájának felirata: *Jó fűtő szén a FŰTŐ szén;* a kétsornyi szöveg között két szaladó alak profilja tölti ki a plakát síkját.

A kereskedelmi hirdetésben jóval korábban éreztek rá a funkciónak megfelelő, korszerű képalkotás szükségességére, mint más témakörökben. Bottlik József 1922-es *Orion*-plakátjának jobb alsó sarkában 22

földgömbszelet, a felületet betölti a körkörösen sugárzó hanghullámok jelzése, s a legkülső sávban, felül
208 jelenik meg a hirdetett márka neve. Berény Róbert 1927-es *Palma kaucsuksarok*-plakátján az egymásnak pozitívan-negatívan megfelelő, összetartó házsorokból jön a néző felé az arc nélküli ember, s a konstruktívan fogalmazott tömegekből a plakát alsó középső részén tör elő a hatalmasra növelt cipőtalp
288 és sarok. Berény 1928-as *Cordatic*-plakátján ugyancsak gépemberré egyszerűsített, rohanó vörös alak viszi magasra tartva a hirdetett autógumit. E plakátokat már annak idején is a Neue Sachlichkeit szellemének megnyilvánulásaként tartották számon. Az alak átírása már robotembert idéz ifj. Richter
479 Aladárnak először 1931-ben kiadott *Budapesti Gázkoksz*-plakátjának sárgás alapon fekete-szürkében fogalmazott, kokszot cipelő figurájában. Közben Bortnyik Sándor indította el 1928—1931 között készült
287, 289 több *Modiano*-plakátjával a bauhausos betű- és formaalkotás plakátbeli alkalmazását, ami igen gyorsan hatott mindenfajta reklámgrafikában, sőt, a tipográfiában is. Különösen fontosnak bizonyult — funkcionálisan is — a kép, a szöveg, a szín minél nagyobb tömörsége. Irsai István 1931-es *Modiano*-plakátjának élénkzöld, egynemű alapján alul szerepel egyetlen szó, a fekete betűs márkanév, és maga a kép fekete kontúrral jelzett, pörge kalapos, nemzeti szín szalagos fej. Fehér a cigaretta és a szalag sávja,
98 piros a cigaretta tüzének kis köre, a körvonallal jelzett száj és a szalag pirosa. A *Modiano*-plakátok sajátos változata Pekáry István 1934-es munkája: szalagszerűen jelenik meg alul a márkanév, és magán a képen, rózsaszín alapon, stilizált cifraszűrös gulyás, kezében cigarettával. (A népies motívum egyébként többször és többféleképpen is előfordult áruplakátokon, nagyjából 1934 után, konzervatívabb vagy modernebb felfogásban, attól függően, hogy milyen közegnek szánták a hirdetést.)

207 Az áruplakátverseny jellemző példájával szolgál két 1927-es *Flóra szappan*-hirdetés. Berény munkáján konstruktív síkká egyszerűsített, sárga karok nyúlnak a hirdetett tárgy felé, s az átlós formák között jut hely a szövegnek. Irsai plakátján kék alapon kék pettyes fehér ruhát viselő nő ellentétes irányban átlós alakja dominál. A márkanév betűje, ha nem is teljesen azonos a Berény-plakátéval, de hasonló hozzá, a néző ugyanolyannak látja, s ezt erősíti a hirdetett, csomagolt áru mindig jelen levő motívuma. 1934-ből való Irsai *Lampart zománckád* plakátja: sötétkék alapba nyúlik be a fehér kád, élénkzöldek a betűk. Egyazon színből jelenik meg a kádon hat zöld hullámvonal, mögötte — ugyancsak vízre utalóan — kékből hal körvonala. A szűkszavú tárgyilagosság jellemző példája Haiman György és Kner György közös munkája: *Tabula rasa* — pirossal szerepel az áru neve, a háttér a borotvapenge és az önborotvakészülék.

Ún. enteriőrplakátnak készült Kaesz Gyula *Őszi Háztartási Lakberendezési Vásár* hirdetése. Fekete alapon fehér betűk, felülnézetben, piros-sárga-fehér-fekete-szürke színekben konyha és lakószoba sémája: egy, a De Stijl szellemében felfogott modell. Ugyancsak a harmincas évek elején-közepén tobzódtak az olyan „ötletplakátok", mint Berger Oszkáré: fekete alapon fehér hóhullás, fent írott fehér betűkkel az *Itt a tél* szöveg, alul nyomtatott márkanév vörössel: *Dorogi Brikett.*

A főként idegenforgalmi plakátjaival kiemelkedő Konecsni György akkor lépett — a harmincas évek legelején — a plakátművészet történetébe, amikor a bauhausos indítttatású képalkotás már némileg megmerevedett, önismétlésre ösztönzött. Konecsni profitált ugyan belőle, de ő egy másfajta ötletépítés, sőt, amint azt idegenforgalmi plakátjai is mutatták, egyfajta líraibb képalkotás módjára talált rá. Már 1932-ben megnyerte az OTI balesetvédelmi pályázatát, de a pályadíjat — baloldali magatartására való tekintettel — nem adták ki részére. Ugyanekkor díjat nyert a már említett *Gyógyvízben fürödj...* munkájával. 1935-ös *Flóra szappan*-plakátján hossztengelyes elrendezésben egymást érinti három lefelé repülő madár, a két felső fekete, az alsó fehér, amely csőrében fogja a hirdetett árut. A kék alapon legalul
838 szűkszavú, kisbetűs felirat: *a jó szappan.* Az 1937-es *GÁZ fűt és hűt* plakáton fekete háttér előtt a lángszín kékjébe-vörösébe játszanak a betűk, középen csövekből, csavarokból szerkesztett alak, amely egyik kezében szerszámosládát visz, a másik, feltartott karjából kinő a gázláng emblematikus jele. Konecsni munkája volt egyébként az a korszakon végigvonuló, mindenfajta reklámgrafikában elterjedt, közismert *Meinl kávé*-hirdetés, amely az eredetileg az osztrák Josef Binder által tervezett Meinl standard-plakát piros fezes néger kisfiúját variálta: 1934-ben, a Nemzeti Munkahét alkalmából jelent meg először a piros-fehér-zöld fezes változat. Konecsni Györgyöt a témához alkalmazkodó ötleggazdagság, a művészi lelemény megóvta a stiláris megmerevedéstől és az önismétléstől, így lett igen fiatalon a harmincas évek egyik legfontosabb reklámművésze.

A Flóra-szappanhoz hasonlóan a Tungsram gyár termékeit is folyamatosan több művész hirdette.
Irsai 1936-os plakátján alul van a márkanév (*Tungsram rádió*), fölötte a magasságot betöltő izzólámpa, 698
amelyre rávetül az egész hátteret borító, világító pontokkal tűzdelt világtérkép. 1940-ből való Fejes
Gyula és a Macskássy fivérek *Tungsram krypton*-plakátja: a csak körvonalával jelzett, az egész magas- 986
ságot befogó égő fényében kötésen munkálkodik a profilban ülő fiatal nő. Macskássy János 1942-es
Tungsram rádió-plakátján pedig sötét háttér előtt a bal alsó sarokba nyúlik be maga az izzó, és onnan 985
átlósan lebeg a jobb felső sarok felé a kitárt szárnyú madár kottasorból komponált sziluettje.

A kereskedelmi plakátok stilárisan is, a kép- és a szövegötlet vonatkozásában is azon a szinten álltak, mint az akkori egyetemes plakátművészet java. Nemcsak az emigrációból hazatért Berény Róbert vagy Bortnyik Sándor, hanem a pályakezdő Konecsni György és sokan mások is azért kötődtek a plakáthoz és általában a reklámművészethez, mert egyedül itt adódott számukra munkalehetőség; képességeik, egyetemes művészeti tapasztalataik nyomán a magyar plakáttörténet kitűnő korszaka bontakozott ki. E korszak kereskedelmi plakátja lett a felszabadulást követően fellendült politikai plakát szakmai kiindulópontja, fedezete.

REKLÁMGRAFIKA

Noha az alkalmazott grafikának a plakát volt a legszembeszökőbb és a legtartósabb hatású műfaja, az ízlésformálásban mélyebb nyomot hagyott az áru- vagy filmprospektustól a címkéig, emblémáig, üdvözlő lapig, árucsomagolásig vagy csomagolópapírig terjedő reklámgrafika. Válfajai megjelentek ugyan már a századforduló gazdasági prosperitása idején, de sokirányú, magas szintű kibontakozására nálunk csak a húszas évek végétől került sor, összhangban a kereskedelmi plakát fellendülésével és jórészt emennek legkiválóbb művelői révén.

A plakátra is megkülönböztetett figyelmet fordított a korabeli sajtó (a Magyar Nemzet vasárnaponként néhány sorban számba vette — a hírrovat keretében — a legújabb plakátokat), de jóval alaposabban és folyamatosabban mérték fel a reklámmal összefüggő napi teendőket és az új eredményeket. 1928-tól havonta jelent meg Balogh Sándor szerkesztésében a *Reklámélet*, amely úgy méltatott és propagált, hogy eredeti anyaggal (prospektus, üdvözlő lap, csomagolópapír, villamosplakát) szemléltetett is. Közvetett és közvetlen technikai és reklámpszichológiai útmutatásaival a kereskedelem s a fogyasztók minden fontosabb rétegét figyelembe vette, hangsúlyosabban a közép- és kispolgárt. Imponáló terjedelmű volt a grafikai ipar hazai sajtója is. A *Nyomda- és rokonipar*, valamint a *Sokszorosító ipar* kéthetenként megjelenő, testületi lapok voltak; a *Typographia* a könyvnyomdászok és betűöntők hetenként megjelenő hivatalos közlönye; a *Gépmester* negyedévenként kiadott hivatalos szakközlöny; a *Grafikai Figyelő* a korrektorok és revizorok évenként tízszer megjelenő hivatalos lapja; a *Grafikus Művezető* ugyancsak évenként tízszer jelent meg; a *Könyvkötők Lapja* hetilap volt; a *Litografia* a grafikai munkások kéthetenkénti szakközlönye. A Bíró Miklós szerkesztette *Magyar Grafikai Almanach* főként a nyomdaipar újdonságaira és problémáira koncentrált, kitűnő szakemberektől közölt értékelő cikkeket, nemzetközi szakirodalmi tanácsadással is szolgált.

Az írásokból is, de még inkább a reklámgrafikai termésből világossá válik, hogy a reklám animálta a tipográfia fejlődését és magát a könyvművészetet is. A Magyar Könyv- és Reklámművészek Társaságának alelnökei között volt Bortnyik Sándor, Kner Imre, Végh Gusztáv, titkára Rosner Károly, az egyik legjobb plakátspecialista. Tiszteletbeli tagjai voltak Kner Izidor (Gyoma), Majovszky Pál (Budapest), Nagy Sándor (Gödöllő), Végh Gyula (Budapest). Rendes tagjai között — a már említetteken kívül — olyanok nevével találkozunk, mint Berény Róbert, Gádor István, Jaschik Álmos, Jeges Ernő, Kaeszné Lukács Kató, Kassák Lajos, Kner Imre, Kozma Lajos, Lesznai Anna, Molnár C. Pál, Moholy-Nagy László (Berlin), Vértes Marcell (Párizs) stb. Meghívott tag volt többek között Hevesy Iván, Hoffmann Edith, Keleti Artúr, Mihályfi Ernő, Rabinovszky Máriusz, Ybl Ervin. A névsorból kiviláglik, hogy mennyire összefonódott a reklámgrafika és a könyvművészet — az előbbi gyakorlati megnyilvánulásai mégis különválaszthatók az utóbbitól mind funkcionális, mind stiláris vonatkozásban.

A szorosabban vett reklámsajtó, elsősorban a *Reklámélet* a hirdetés grafikai, szövegbeli, technikai lehetőségeit boncolgatta és mérlegelte, közölte a kiírt reklámpályázatokat, majd ismertette eredményüket (egy 1931-es Modiano-pályázat első díját Kmetty János nyerte, a másodikat Berény Róbert), és propagálta természetesen a hirdetést szolgáló cégeket, reklámozva magát a hirdetést is. 1930-ban mellékletként közreadta az Est-lapok jól szerkesztett fotómontázs-brosúráját — *Mennyibe kerül és mennyit ér a nyilvánosság?* —, benne képes statisztika, amely a Pesti Napló olvasótáborának százalékos megosztását ábrázolja annak illusztrálásaképpen, hogy kiknek szól a hirdetés: önálló kis- és nagykereskedő 29%, gazda 13,5%, diplomás 12,5%, önálló iparos 9,5%, közalkalmazott 9%, magánalkalmazott 8,5%, tőkés, vállalkozó 7%, ipari alkalmazott 6%, kereskedelmi alkalmazott 4%, művész 1%. Jóllehet ez a statisztika kifejezetten a túlnyomóan szöveges újsághirdetés hatékonysága mellett érvelt, de a reklámpszichológiára is támaszkodó nyilvános szaktanácsadás a reklám más megjelenési helyeinek és formáinak célszerűségét is propagálta a hirdetőoszloptól a villamosig, a járdától (aszfalttól) a repülőgép által lengetett hirdetésig, a leporellótól az árucsomagolásig, s a kirakatrendezés alakulásának rovatszerű számbavételéig. A *Reklámélet* azt is figyelemmel kísérte, hogy Irsai már említett Flóra-hirdetése, amely utcai plakátnak készült, mennyire alkalmas kis méretben, prospektusként való alkalmazására, és jó érzékkel választotta ki a korszerű csomagolás példájaként a mellékletként közölt Stühmer-csomagolópapírt, K. Lukács Kató munkáját.

Sajátos dokumentumértéke van azoknak a fotóknak, amelyek a kiállítási pavilonok, a „kiállítási standok” terveit rögzítik. Ez a műfaj, amelynek közvetlen tárgyi nyoma nem maradt fenn, túllép már a reklámgrafikán, de lényeges része a szorosabban vett reklámművészetnek. A pavilonok, standok tervezésében a modern, haladó szellemű építészet funkcionalitása, racionális léptéke érvényesült, vagyis az a nemzetközi vonulat, amely általában a tipográfiát és az elsődlegesen tipográfiai megoldású prospektusokat, üdvözlő kártyákat, villamosplakátokat esztétikailag kiemelte az átlagból. 1931-ben kiállítást rendeztek Markos György „reklámobjektumaiból”, s a folyóirat cikkéhez reklámoszlopok, kiállítási pavilonok makettjeinek fényképét közlik. 1934-ben a Reklámélet *Néhány modern kiállítási stand* címmel közöl értékelően kommentált fotókat, többek között Molnár József, Körner József, Konecsni György munkájáról: valóban komplex reklámobjektumok, a hirdetés célját szolgáló építészeti lelemény termékei.

A plakátra is vonatkozik, hogy a stílus, a közlésforma megválasztásában szerepe van a tágabb körnek, amelynek szól: egyazon áru vagy cég fővárosban vagy vidéken terjesztett hirdetése okkal volt eltérő, hiszen nagyvárosban a nagyobb formai változatosság és a belső közlekedés is hamarabb lehetővé tette a korszerűen tömör, blikkfangosabb közlést, az elevenebb képi magyarázatra való hagyatkozást. Ez fokozottan állt az egyéb műfajú reklámgrafikára, ahol személyesebb kapcsolat létesült a közönség és a hirdetendő áru vagy esemény között. A többségükben konvencionális képes filmprospektusokat egy-egy mozi törzsközönségének osztogatták, az áruprospektusokat, üdvözlő lapokat vagy leporellókat lakásokra címezték, a csomagolópapír mintájánál is számolhattak a közelebbről ismert vagy tervezett vevőkörrel. Játékos, szétszedhető-összerakható leporellók hirdették például tenyérnyi méretben az eternitpalát, s a posta telefonkészülék alakú kis noteszben tájékoztatta előfizetőit — új évi üdvözletképpen — a legfontosabb hívószámokról. A kézbe vehető reklámokra hatott a harmincas évek fotómontázs-kultúrája is, s ebben nem kis szerepe volt a fotó, reklám, tipográfia, nyomdaipar szerteágazó területét kiválóan ismerő Lengyel Lajosnak. A grafikailag vagy téri hatásukban legszínvonalasabb megoldásokat a plakátművészet és a tipográfia nagyszerű eredményei befolyásolták; a tervezők a legjobb grafikusok közül kerültek ki.

KÖNYVILLUSZTRÁCIÓ ÉS KÖNYVMŰVÉSZET

A két világháború közötti magyar könyvillusztráció közvetlen előzményeit a századfordulón megújuló illusztrációs stílusban kereshetjük, melynek jellemzője a szöveg egyéni, csak a grafika nyelvén elmondható újrafogalmazása, a könyv egységes alakítása, a szöveg, az illusztrációk, a könyvdíszek dekoratív összhangjának megteremtése. Korszakunkban a dekoratív elvet egyre jobban háttérbe

szorította a konstruktivizmus hatását mutató szerkesztés, a szecesszió „szabad" tipográfiáját és dekoratív illusztrációs stílusát felváltotta a betűből kiinduló, anyagszerűségre törekvő tipográfiai irány. Az illusztrációt a saját utak kidolgozása, az expresszionizmus, futurizmus, konstruktivizmus és posztimpresszionizmus hatását beépítő egyéni teljesítmények jellemezték.

Az első világháború alatt a könyvillusztráció tartotta fenn a grafikai folytonosságot. A legkiemelkedőbb teljesítmények közé tartoztak Divéky Józsefnek a gyomai Kner és a békéscsabai Tevan számára, kézi technikával készült fametszet illusztrációi. A szecesszió tovább élt a századelőn induló, jelentős könyvillusztrátorok működésében, és hatott az 1920 után fellépő új nemzedékre is. Megújult a századelő kedvelt témaköre, a mese- és balladaillusztráció is, de Kós Károly, Thoroczkai Wigand Ede romantikus hangját, vonalművészetét keményebb valóságlátás, etnográfiai megalapozottságú ábrázolásmód váltotta fel. Tovább élt a reprodukáló technikák sorából kiemelkedett és önállósult grafikának a könyvillusztráció fejlődésére jelentősen visszaható századfordulós újítása, a grafikai sorozatok önálló könyvként való megjelentetése (többek közt Fáy Dezső *Dante*-sorozatában, Molnár C. Pál *Cyranó*hoz készített illusztrációiban).

A két korszak összekötője Kozma Lajos, aki fiatal építésztársaival új „műfajt" honosított meg a század elején, az „építész-grafikát". Az 1910-es évek végétől népies barokk motívumokból a bécsi szecesszió geometrikus rendjét idéző dekoratív stílust alakított ki, melyben felerősödtek korai építészeti ideálterveinek stilizáló, konstruktív elemei. A gyomai Kner Nyomda részére készített illusztrációi és könyvdíszei a két világháború közti könyvművészet legegységesebb és legharmonikusabb fejezetét képezik (a *Kner Klasszikusok*, a *Monumenta Literarum* köteteihez). A szöveg és kép összhangját magas szinten megvalósító tipográfiai sorozatát Körner Jenő kivitelezte. Kozma iskolát teremtett; többek közt Gróf József, Csabai Ékes Lajos, Damkó József, Kner Albert grafikai stílusára hatott. Kozma Lajos volt az utolsó a korban, aki egyéni könyvdíszítői stílust tudott kialakítani. Más grafikusok esetében nem jött létre a Kner Nyomda és Kozma együttműködését létrehozó szerencsés konstelláció.

A könyvtervezés és a tipográfia megújulásának gyökerei is a századfordulóhoz vezetnek vissza; e műfaj legsikerültebb alkotásai, így a Nyugat Könyvtár színes, Falus Elek tervezte címlapjai szerkezetesebb formában éltek tovább. Lesznai Anna jellegzetes virágos stílusát, Kozmához hasonlóan, 1920 után már konstruktívabb elvek szerint formálta. Kozma Lajos a tipográfiában is új irányt indított el, a Modern Könyvtár címlapját vékony keretdísszel, csupán a betű dekoratív szépségére építve tervezte. Az 1920 körül, a Flóris cukrászda számára készített csomagolótervei a reklámgrafika fejlődését is befolyásolták.

A könyvcímlapokra 1919-től jelentős hatást gyakorolt a plakátművészet. 1933-ban Kner Imre úgy látta, hogy az archaizáló stílusokat konzerváló, csak a címlap alakításával törődő kiadványokkal szemben a tipográfiai megújulás a reklámban várható. De 1927-től már a magyar nyomdászatban is jelentkezett a tipográfia új, minden historizáló és szecessziós elemet elsöprő iránya, a konstruktivizmus. A Bauhaus tárgyias tervezésének legkorábbi példái közé tartoznak nálunk a Kassák Lajos szerkesztette folyóiratok, a *MA* (Bécs, 1924) és a *Munka* (Bp. 1928), vagy a Tamás Aladár szerkesztette *100%* (Bp. 1927) címlapjai.

A háború után fellendült a fametszettel díszített könyvek egyedi, gyakran bibliofil kiadása. A gyomai Kner, a békéscsabai Tevan mellett az Amicus, a Hungária, a Sacellary számos fametszetes könyvet adott ki, közülük elsősorban a Reiter László vezette Amicus könyvkiadó tűnt ki szép tipográfiájával, de itt jelentek meg Vértes Marcell és Molnár C. Pál első illusztrált könyvei is (Keleti Artúr: *Raymondo és Bertrandus*. Bp. 1920, Vértes Marcell illusztrációival; Keleti A.: *Angyali üdvözlet*. Bp. 1928, Molnár C. Pál illusztrációival). A könyvek általános színvonala igen magas volt, jó technikai felkészültségű illusztrátorgárda működött, közéjük tartozott Kolozsváry Sándor, Dallos Hanna, Vadász Endre, Fiora Margit. Többen csak időszakosan foglalkoztak illusztrációval. Rudnay Gyula lázas-romantikus festői stílusát vitte át illusztrációiba is (Herczeg Ferenc: *A költő és a halál*. Bp. Singer és Wolfner, 1923).

A korszak egyik legtöbbet foglalkoztatott illusztrátora Fáy Dezső volt. A művek hangulatának, történési idejének megfelelően váltogatta a stílusokat (Arany János: *Nagyidai cigányok*. Bp. 1928; Heltai Jenő: *Néma levente*. Bp. 1936). Első, 1922-ben megjelent illusztrált könyvét néhány esztendő alatt közel ötven mű követte (elsősorban ceruza- és tollrajzok). Hasonlóképpen igazodott a művek stílusához a

szecesszióhoz még erősen kötődő Haranghy Jenő (Madách Imre: *Az ember tragédiája*. Bp. Pantheon, 1920, bibliofil kiadás), számos kedvelt ifjúsági könyv (Cooper és Kipling műveinek) illusztrátora. Szintén szecessziós jellegűek még az Egyetemi Nyomda kiadásában *Betűország virágos kertje* címen megjelent elemi iskolai olvasókönyv-illusztrációk is (Horváth Jenő, Helbing Ferenc, Haranghy Jenő stb.).

A grafika és könyvillusztráció fő fórumai a Magyar Grafika (1920—1932) és a Magyar Bibliofil Szemle (1924—1925) voltak. A Bíró Miklós szerkesztette Magyar Grafikában ismertető cikkek jelentek meg a fametszetes illusztráció jelentős mestereiről — Divéky Józsefről, Gara Arnoldról —, közöltek cégkártyákat, címlapokat, reklámnyomtatványokat, köztük Bortnyik Sándor csomagolópapír-tervét (kekszkülönlegességek). 1921-ben megalakult a Magyar Bibliofil Társaság, amelybe nyomdászok, könyvtárosok, mecénások tartoztak. Saját kiadványaik voltak, és kiállításokat is szerveztek. A grafikus művészeket Kozma Lajostól Moholy-Nagy Lászlóig a Magyar Könyv és Reklámművészek Társasága fogta össze.

1920 és 1930 között új grafikusnemzedék lépett fel. Derkovits Gyula, Gáborjáni Szabó Kálmán, Molnár C. Pál, Buday György, Gy. Szabó Béla egyéni grafikai stílust alakított ki. A grafika iránti megnövekedett érdeklődés okai részben a kedvezőtlen gazdasági viszonyokra, a nagyobb megrendelések hiányára vezethetők vissza. Számos, már végzett festő kereste fel Olgyai Viktor főiskolai grafikai tanszékét, hogy elsajátítsa a grafikai technikákat. 1925-től nála tanult Szőnyi István, Aba-Novák Vilmos, Tarjáni Simkovics Jenő, Patkó Károly, Antal Elemér, Varga Nándor Lajos. Közülük Varga Nándor Lajos a grafikát választotta élethivatásul, s 1931-től ő vette át Olgyaitól a grafikai tanszék vezetését.

A korszak a fametszetes illusztráció fénykora. A fametszet Kozma és Divéky után *Buday György* (1907—), művészetében vált központi jelentőségűvé. Első munkáin érződött a szecesszió dekoratív ornamentikájának hatása *(Székely Naptár, Szegedi Kis Kalendárium)*, de hamarosan kialakult saját stílusa. Ortutay Gyulával együtt dolgozott magyar és székely népmese- és balladakiadványokon. Illusztrációi magukba sűrítik önálló fametszetsorozatainak éles valóságlátását (*Boldogasszony búcsúja*, 1931). A népies mozgalom baloldali szárnyához tartozó Buday a „tanyai agrár settlement mozgalom" elindítói közé tartozott, a mozgalom kiadványában, a Szegedi Fiatalok Művészi Kollégiumában jelent
561 meg könyvillusztrációinak jelentős része (Radnóti Miklós: *Újhold*. Sz. F. M. K. kiad. Szeged, 1935). A
556 *Nyíri és rétközi parasztmesék* (Ortutay Gyula bevezetésével, Gyoma, 1935), a *Székely népballadák* (Ortutay Gyula bevezetésével, Bp. 1935) és a balladaillusztrációit összegyűjtő *Book of Ballads* (Gyoma 1933) fametszeteiben emblematikus tömörséggel jelenítette meg a balladák és mesék továbbélésének közegét, a paraszti hitvilágot. Metszetein kemény valószerűség és misztikum ötvözetéből formálta meg a balladák kérlelhetetlenül tragikus világát.

A *Bátorligeti mesék* (Ortutay Gyula gyűjtése, Hungária Könyvek 4, 1937) színes fametszet-illusztrációit egyfajta dekoratív konstruktivizmussal jellemezhetjük. Kedvelt szerkesztési módszerével, nagy rálátással bemutatott tájban mozgó kis figurákkal, a cselekmény expresszionisztikus megjelenítésével találkozunk *Arany János Balladái*hoz készített illusztrációiban is (Erdélyi Szépmíves Céh kiad. Kolozsvár, 1933). Legsikeresebb és legjelentősebb munkái közé tartoztak Tamási Áron *Ábel-könyvei*hez készített illusztrációi.

Az 1938-tól Londonban élő Buday mellett számos művészt foglalkoztatott a balladatéma. 1935-ben Varga Nándor Lajos előszavával hat fiatal művész jelentetett meg fametszetes balladaillusztrációkat (Élesdy István, Gadányi Tosa Ferenc, Iván Szilárd, Pomogáts Béla, Tahi Tóth Nándor, Varga Mátyás).

Buday grafikájának legközelebbi rokona az Erdélyben dolgozó Gy. Szabó Béla és a debreceni
1036 Gáborjáni Szabó Kálmán művészete. *Gáborjáni Szabó Kálmán* (1897—1955) a grafika szinte minden ágát művelte, készített kisgrafikát, ex librist, kereskedelmi és reklámgrafikát. 1932-ben Faust-illusztrációival vett részt a 100 művész hódol Goethe előtt címen meghirdetett lipcsei pályázaton. Budaynál és nála is érződik egy periódusban a neoklasszicizmus hatása (Berczely Károly: *Pieta*. 1939). Stílusa szűkszavú, drámai ellentétekben mozgó, az expresszionizmushoz áll közel. Gáborjáni Szabó Kálmánt baráti kapcsolat és eszmeközösség fűzte Veres Péterhez és Móricz Zsigmondhoz. Veres Péter *Szűk esztendő* című regényéhez címlapot tervezett (Bp. 1936), 1938-ban készült Móricz *A Hortobágy tavaszi lélegzete* című novellájának illusztrációja.

Gy. Szabó Béla (1905—) 1933-tól kezdett el fametszéssel foglalkozni, első fametszetei illusztrációk és címlapok voltak (Nyírő József: *Kopjafák.* Erdélyi Szépmíves Céh kiad. Kolozsvár, 1933; Flórián Tibor: *Felhők fölött, felhők alatt.* Hitel kiad. Kolozsvár, 1935; Dsida Jenő: *Nagycsütörtök.* Erdélyi Szépmíves Céh kiad. Kolozsvár, 1933). Címlapokat készített Szántó György és Makkai Sándor műveihez (Szántó György: *Stradivari.* 1933; Makkai Sándor: *Táltoskirály.* 1934).

Budayt, Gy. Szabót és Gáborjánit erős társadalmi elkötelezettség fűtötte. Buday Masereel „képregényeinek" utódaként a szeged-alsóvárosi szegények életét dolgozta fel, Gy. Szabó Béla első
fametszetes sorozatát, a *Liber Miserorum*ot (1935) Kolozsvár külvárosának életéről mintázta. Gáborjáni 708
Szabó Kálmán a harmincas és negyvenes évek alföldi paraszti életét idézte meg (*Parasztok,* 1936; *Tél,*
1947). De Masereel eredetiségéhez mérhető új hangot Derkovits Gyula *1514* című fametszetsorozata 301, 302
hozott a grafikába, amely csak 1936-ban jelenhetett meg nyomtatásban, Bálint György és Kállai Ernő előszavával. A Dózsa-sorozat tragikus expresszionista hangvételével szemben Derkovits korábbi, Füst Milán *Advent*jéhez készült illusztrációi (Amicus kiad. Bp. 1923) a művész klasszicizáló, harmóniát kereső periódusának, az *Utolsó vacsora* időszakának jellegzetes alkotásai közé tartoznak.

A fametszet technikájának egyik legbravúrosabb művelője, Molnár C. Pál első illusztrációit még Körner Jenő kivitelezte (Keleti Artúr: *Angyali üdvözlet.* Bp. 1928), de következő jelentős munkájának, az *Assisi Szent Ferenc virágai* bibliofil kiadásának (New York, 1930) fametszetes illusztrációit már maga készítette. Derűsen naiv, rafináltan archaizáló stílust alakított ki, mely későbbi, elsősorban egyházi tárgyú írásokhoz készült illusztrációiban modorossá vált. *Cyrano*-sorozatának szellemesen és erőteljes humorral megformált figurái bravúros technikával, a fogas véső használatával készültek. Illusztrációi sorából kiemelkednek Szabó Lőrinc *Reggeltől estig. Egy repülőutazás emléke* című kötetéhez készült lapjai (Gyoma, 1937), melyben az új térszerkesztő elveket, a szürrealisztikus elemeket teljes gondolati azonosulással tudta a költő gondoltvilágának szolgálatába állítani.

A fametszetes illusztráció mellett a rézkarcnak és a linóleummetszetnek is voltak jelentős művelői. A húszas évek legartisztikusabb rézkarcainak alkotója, Gara Arnold Puskin *Anyegin*jéhez készített lapokat. Nyújtott, manierisztikus figurák, finoman részletező előadásmód, dekoratív összhatás jellemzi. Számos romantikus, posztszecessziós hangvételű könyvdísz és borítólap alkotója volt.

Szőnyi István rézkarcainak újszerű szépsége illusztrációiban is érvényesült. Lágy mozdulatokkal 70
jellemzett figurák, festői fény—árnyék-ellentétek megfogalmazója (Bartóky József: *Jelenések.* Bp. 1927). Fametszetes és rajzillusztrációkat is készített (Herczka István—Aszódy János: *Cinquez.* Cluj, 1936; *Megyery Sári verseskötete.* Nova kiad. Bp. 1935). Jó kvalitású illusztrációkat ismerünk Istókovics Kálmántól (rézkarc-illusztrációk Arany *Toldi*jának francia nyelvű kiadásához, 1937), Gallé Tibortól (Bernáth Gusztáv: *Derék Imre története.* Bp. 1935, linóleummetszetekkel) és Szalay Lajostól. Szalay nagyvonalúan összefoglaló illusztrációi Szabó Lőrinc kötetéhez (Szabó Lőrinc—Szalay Lajos: *Tizenkét vers*) már a következő korszakba vezetnek át.

FORMATERVEZÉS

Az 1930 körüli gazdasági világválság élesebb belső szakaszhatár a hazai ipari formatervezés alakulásában, mint a többi műfajban. A korszakra mindvégig jellemző volt a gazdaság növekedési ütemének lassúsága az európaihoz, sőt, még az első világháború előtti hazaihoz képest is. Fékezte még a korszerű tárgyalkotást a megrendelők népies-eklektikus ízlése is. A formatervezés helyzete nagyjából az építészetéhez volt hasonló; a problémák még abban is rokon jellegűek voltak, hogy — főként a húszas években — jelentős találmányok nem realizálódhattak vagy csak külföldön valósultak meg. A korszerű formatervezés propagálói főként olyan építészek, reklámgrafikusok voltak, akik a nemzetközi színvonal mércéjét tartották szem előtt. A bútor- és üveggyártásban kezdődött meg először a gyáripar és a művészek együttműködése. Saját tervezőt alkalmazott a Lingel Bútorgyár (Flach Jánost), a Salgótarjáni Üveggyár (Mánczos Józsefet). Fellendült az ipari gyártásra is alkalmas lakástextil-tervezés (Lukáts
Kató, Pekáry István, Schubert Ernő, Szabó Éva, Vértes Árpád munkái). A Bortnyik Sándor vezette 471, 472, 475

476 Műhely olyan iskolaként indult 1928-ban, amely a nagyipar részére akart tervezőket nevelni, de hatása főként a reklámgrafikában mutatkozott meg.

A húszas évek számottevő formatervezési eredményei a vagongyártásban és a gépkocsiiparban születtek; néha éppen a dekonjunktúra kényszerítette ki a tervezői leleményt. A gyenge minőségű szén felhasználására épült a MÁV 424-es sorozatú univerzális mozdonya (1924). Egy évvel később készült el a Ganz sínautóbusza a Duna—Száva—Adria Vasút részére. Az élénksárga motorkocsik formája még a közúti autóbuszt idézte, de a könnyű építésű, fejlett hajtóművű járművek, a kis önsúlyú, modern szerkesztésű vagonok már előrevetítették a következő korszak nagy eredményeit.

1923-tól kezdve tervszerűen fejlődött a gépkocsigyártás. A Magyar Általános Gépgyár (MÁG) Magomobil nevű kiskocsijai postakocsiként és taxiként (szürketaxi) kerültek forgalomba. Igényesebb típus volt az 1929-es Magosix, majd a Magosupersix, amely motorikusan is, a karosszéria formáját tekintve is európai színvonalúnak számított. A korszak legtöbb reményre jogosító gépkocsi-vállalkozásaként jellemezték annak idején Fejes Jenő ún. Lemezmotor Gyárát. Kocsijának újszerűsége az önsúly csökkentése, s kísérleteket végeztek a légellenállás csökkentésére is, aminek már igen közvetlen a formaalkotó hatása. Nálunk csak ötven darabot hozott forgalomba a posta, a szabadalom külföldre került. Az autóiparban később széles körűen elterjedt a lemezből hegesztett alkatrészek alkalmazása. A magyar kocsigyártás azonban az igen jelentős műszaki-karosszériális eredmények ellenére sem vált versenyképessé a nagy szériákat előállító külföldi cégekkel, s a világválság éveiben meg is szűnt a személy- és a könnyű teherkocsigyártás. Nagy Géza karosszériaüzemének termékei, noha célszerűségükkel és formaalkotási esztétikumukkal meghaladták a legjobb akkori nemzetközi eredményeket, inkább egyedi igényeket elégíthettek csak ki. Kifutása lett a húszas évek végétől a háromtengelyes, kék-fehér zománcozott városi autóbusznak, melyet a Tér és Forma 1929-ben a formaalkotás jelentős eredményeként méltatott.

A Deutscher Werkbund mintájára 1932-ben létrejött a Magyar Műhely Szövetség, amely alapszabályában rögzítette, hogy „az ipar és művészet közös és együttes erejével megnemesítse a mindennapi élet használati tárgyait, nevelő és felvilágosító munkájával pedig a nagyközönség előtt ismertté tegye az ipari és művészi szempontból teljesebb »minőségi munka« értékét". Kiállításokat rendezett (üzlethelyiségekben, áruházakban is), előadásokban és írásokban ismertette az építészet, lakberendezés, gyártmánytervezés legjobb eredményeit. Kezdettől fogva nyilvánvaló volt azonban, hogy az ilyen jellegű munka függvénye a magyar ipar érettségének, önállóságának: az erősödő német gazdasági-politikai hatás nyomán a szövetség kezdeményezései elsorvadtak, tevékenysége 1939-re megszűnt. Közvetve mégis hozzájárult ahhoz, hogy a művész tervező szerepe a gyáriparban hangsúlyosabb lett. A harmincas években ez elsősorban a közlekedési és a híradástechnikai eszközgyártásban és némileg a műszeriparban lett érezhető.

Az egyik legszámottevőbb nemzetközi sikert a Ganz gyár érte el az 1934-es *Árpád motorvonat*tal, a korábbi sínautóbusz továbbfejlesztésével. A siker alapja a könnyűacél-építés kifejlődése, mindenekelőtt pedig a különböző munkafázisoknak egyetlen üzemben való összehangolása volt. A gyár fejlesztési osztályának, műszaki kollektívájának munkájában Szablya-Frischauf Ferenc (1876—1946) és Mináry Pál (1902—) belsőépítész is szerephez jutott. A motorkocsinak — kiváló használati és esztétikai tulajdonságain kívül — a rövid gyártási idő, a jó üzletpolitika, a folyamatos alkatrész-utánpótlás biztosította igen gyorsan a több földrészről is érkező megrendeléseket.

A híradástechnikai ipart, ezen belül a rádiógyártást, a korszak ez új iparágának fejlődését nálunk többek között a hazai elektroncsőgyártás alapozta meg. A rádiógyárak versenyében itthon és külföldön kezdettől fogva fontos szerepe volt a formatervezésnek. A Magyar Wolframlámpagyár (1924-től kereskedelmi szerve az Orion Villamossági Rt.) igen gyorsan került a nemzetközi cégek élvonalába, 1934-ben már termelésének 90%-át exportálta. 1935-től kezdve minden üzletév készülékeit megfelelő dobozok jelezték. Stilárisan lényegesen nem változtak, de formailag is tükrözték a mindenkori technikai-technológiai módosulást. A típusválasztékot iparművészek tervezték, így Novák András (1887—1962), aki 1940-től közel másfél évtizedig állt kapcsolatban az Orionnal. Bozzay Dezső (1912—1974) 1935-től
696 dolgozott a Philips gyárnak, más vállalatok részére is készített zeneszekrényt, gramofont, reklámgrafikát, de főként rádiótervezéssel foglalkozott. A néprádiótól a luxuskészülékig igen nagy formai

leleménnyel tervezte a készülékek dobozait. Egyike volt azoknak, akik széles körben tudatosították a design társadalmi-esztétikai fontosságát.

A műszeripar legfontosabb eredményeit a Magyar Optikai Művek érte el nemzetközi hírű geodéziai műszereivel (pl. Eötvös-féle inga); a műszaki tökéletesítés egyidejű volt a nagyobb szériájú termeléssel, és maga után vont formai változtatásokat is.

A formatervezés igen jelentős magyar kezdeményezései — más műfajokhoz hasonlóan — külföldön láttak napvilágot. Breuer Marcel, a Bauhaus növendéke, majd tanára 1925-ben indította el *acélcső* 284, 285
*szék*ével a korszak jellegzetes, új bútortípusát. Moholy-Nagy László fénykísérletei fordulatot hoztak a lámpatest tervezésében. A Bauhaus-növendék Pap Gyula ott készült *asztali lámpá*ja mindmáig nemzetközileg számon tartott kezdeményezés. A CIAM magyar csoportja, a CIRPAC főként építészeket mozgósított, de tevékenységének és folyóiratának, a Tér és Formának a bizonysága szerint sokoldalúan fogta át a belsőépítészet és a tárgykultúra problémáit, és a hazai viszonyok figyelembevételével taglalta legáltalánosabb elméleti vonatkozásaikat is. Hasonló szellemű törekvések jellemeztek olyan tervezőt, mint Kozma Lajos, akinek két *ülőbútor*a Le Corbusier bútoraival mutat rokonságot. Komplex környezetalakítási igényére példa az 1938-as *Régiposta utcai bérház.* Ugyancsak főként a bútortervezésben ért el jelentős eredményeket Kaesz Gyula, aki pedagógiai munkájával és az 1935—1938 között szerkesztett Bútor című folyóirattal is igen sokat tett a korszerű lakás- és környezetkultúra érdekében.

A korszerű törekvések és új eredmények széles körű elterjedésére azonban nem volt lehetőség. Nemcsak a korlátozott ipari-gazdasági potenciál és a kellő rugalmasságú felvevőpiac hiánya (a lakosság nagy részének fizetésképtelensége) jelentett gátat, hanem a tervezők tudatos, szociális indíttatású feladatvállalása is kitermelte a vezető rétegek bizalmatlanságát. Ez utóbbiak a túlnyomóan neobarokkos ízlésüket kiszolgáló egyedi tervezésre hagyatkoztak, így kevés kivétellel mindvégig háttérbe szorult a gyáriparilag létrehozható, művészileg tervezett használati tárgy.

FOTÓMŰVÉSZET. AMATŐRÖK ÉS SZAKFÉNYKÉPÉSZEK

Az első világháború utáni fotóművészet jellemző tendenciája a hivatalos kultúrpolitikához lojális fotóművészek körében továbbélő, képzőművészeti igazodású „nemes eljárások" lassú átfejlődése a „lágy tónusos" fényképezésbe, mely részben a folklorisztikus, „magyaros stílus" kialakulásához, részben a Neue Sachlichkeit hatásait is magába olvasztó, önálló formai kutatásokhoz vezetett. Emellett a húszas évek végén felerősödtek a baloldali irányzatok: elsősorban a Kassák Munka című folyóirata köré szerveződő szociofotós gárda és egyes hivatásos fotóriporterek társadalomkritikai törekvései, a Tanácsköztársaság leverése után emigrációba kényszerült vagy az időközben külföldre települő fotóművészek tevékenysége és ennek hatása az itthon maradottakra, s végül — az előbbiekkel olykor átfedésben — a fotómontázs. Ez utóbbi művelői között egyaránt találunk baloldali gondolkodású avantgardista művészeket, mint Vajda Lajost vagy Korniss Dezsőt, és a fotó eszközeit a politikai harc szolgálatába állító kommunista alkotókat, mint a Szocialista Művészek Csoportjával együttműködő montázs-csoport tagjait.

A felvázolt fejlődésmenet azonban lényegesen bonyolultabb, ha az egyes alkotók változásait, többfelé ágazó tevékenységüket, személyes és stíluskapcsolataikat, s még inkább társadalmi státuszukat, illetve a magyarországi fotóélet intézményes kereteit is figyelembe vesszük. Mindenekelőtt annak a múlt század vége óta megfigyelhető tendenciának a kiteljesedését, mely a fotó számban egyre gyarapodó művelőit mindinkább „amatőrökre" és „szakfényképészekre" osztja. Magyarországon is, mint az egész világon a múlt század harmadik harmada óta a többnyire a polgári foglalkozást űző amatőrök (tudósok, mérnökök, tisztviselők, pedagógusok, sőt képzőművészek) voltak a fejlődés letéteményesei. Ezek legjobbjai azonban már a századforduló táján szervezetekbe és fotóklubokba tömörültek, elhatárolván magukat mind a szakfényképésztől, mind pedig a „vasárnapi knipszelő" amatőr fényképészek, dilettánsok stb. széles táborától. Az amatőr fotóművészek szervezeti életet éltek, tanfolyamokat rendeztek, havi folyóiratot adtak ki, pályázatokat hirdettek, képzőművészeti mintára országos és lokális csoportkiállításokon mutatták be munkáikat, és külföldi fotósok meghívásával, nemzeti kollekcióik

nemzetközi tárlatokra, kiadványokba küldésével bekapcsolódtak a nemzetközi fotóművészeti életbe is. Az amatőröket ugyanakkor szervezeti kötöttségeik nem akadályozták meg sem abban, hogy további ismeretlen, tehetséges műkedvelőkkel gyarapítsák soraikat, sem pedig abban, hogy iparszerűen tevékenykedő, de elsősorban művészi törekvéseket képviselő szakfényképészeket (fényképészmestereket) szerepeltessenek kiállításaikon és szervezeti életükben.

A fényképészeti szakmát a Magyar Fényképészek Országos Szövetsége fogta össze, mely kisiparos érdekképviseleti szervezetként elsősorban financiális kérdésekkel, szakmai képzéssel foglalkozott, különös tekintettel a háború utáni évtizedben kialakult válságos gazdasági helyzetre. Folyóirata, a Magyar Fotográfia is e szempontokat érvényesítette, valamint az új fényképezőgépekre, technikai eljárásokra hívta fel a figyelmet. A magyar fényképészek technikai ellátottságában viszonylag új helyzetet — s gyakran kemény konkurrenciaharcot — jelentett a fotó- és optikai kereskedések elszaporodása (különösen a fényképező automaták megjelenése), a modern külföldi gépek és nyersanyagok beáramlása, ipari és kereskedelmi érdekképviseletek magyarországi telepítése. (A Kodak budapesti fiókja például önálló magyar nyelvű folyóiratot adott ki.)

A két világháború között alapjaiban mindazok a technikai-technológiai feltételek kialakultak, melyek a mai értelemben vett korszerű művészi és alkalmazott fényképezést lehetővé teszik: különböző gyújtótávolságú, nagy fényerejű optikák, a nagyméretű gépek mellett megjelenő, könnyen kezelhető, nagy zársebességű kisfilmes gépek, fényérzékeny nyersanyagok, nagyítógépek és más laboratóriumi felszerelések, vegyszerek stb. A korszak végére már viszonylag jó színes technológiák is rendelkezésre álltak. Az első világháború előtti időszakhoz képest oly mértékben fejlődött a mozgófilmtechnika, hogy viszonylag jelentős amatőrfilmes réteggel is számolnunk kell. A technikai kérdések bizonyos esetekben meghatározó esztétikai problémaként jelentkeznek, így a különböző utólagos grafikai manipulációkon alapuló „nemes eljárások" és a „fotószerű fotó" vitájában, a „soft focus" lencsék használatánál vagy a tűéles másolatok készítésére alkalmas brómezüst fotópapírok előnyben részesítésénél.

Nem elhanyagolható technikai kérdés az sem, hogy a két világháború közötti időszakban a fotóművészeti kiadványok és a vezető képes folyóiratok, hetilapok (Pesti Napló, Est-lapok, Képes Világ, Új Idők, Színházi Élet stb.) már a ma is használatos autotípiai eljárással készültek, tehát lehetővé tették a fényképek finom tónusátmeneteinek visszaadását. is. Ez a nyomdatechnikai, ill. sajtótörténeti fejlődési fok alakította ki a szakfényképész sajátos új típusát hazánkban is: a szabad foglalkozású vagy a szerkesztőségi fotóriporterét. A két világháború közötti magyar fotóriporterek produktumainak egy részét — mindennemű esztétikai-elméleti vita ellenére is, mely a fotóriport művészet vagy nem művészet voltáról folyik —, és ennek különösen a szociofotóhoz közel álló példáit kötetünkben is tárgyalni kell. A képzőművészet és a fotóművészet kölcsönhatása ugyanis itt meglehetősen nyilvánvaló. Még általánosabb kérdés — mely már a fényképezés együttes szociológiai és esztétikai meghatározottságának bonyolult összefonódására, s kutatásának ebben a korszakban szinte már leküzdhetetlen nehézségére utal —, hogy miként választható le a művészi fényképezés a nyomdai sokszorosítás révén terjesztett fényképtermelés sok százezres tömegéből, és még inkább a nyomdába nem is kerülő, de sok milliósra (!) tehető mennyiségű, magántulajdonban és archívumokban rejtőző iparosmunka és amatőrfénykép emlékanyagából. (Az amatőrök számát 1938-ban hazánkban mintegy 200 ezerre becsülik.) A vizsgált időszakra nézve egyelőre meg kell elégednünk az intézményesülő fotóművészet sajátos „önszelekciójával", vagyis azokkal a publikációs fórumokkal, melyeket a magukat művészeknek tekintő fényképészek maguknak kialakítottak: elsősorban a fotóművészeti kiállításokkal, ezek katalógusaival, a fotóművészeti folyóiratokban és könyvekben közölt fényképekkel, a korszak képzőművészeti törekvései által méltatott vagy felhasznált fotóanyaggal, és kisebb mértékben azokkal az emlékekkel, melyeket a későbbi fotó- és művészettörténeti kutatás vizsgálata tárgyául kiemelt. Az e határokon túlmenő fotóesztétikai kutatás módszereinek kialakítása még a jövő feladata.

Az 1919 után újjászerveződő fotóművészeti élet első jelentős eseménye volt a III. Művészi Fényképkiállítás megrendezése 1920-ban. A következő évben a Magyar Amatőrfényképezők Országos Szövetsége (MAOSZ) beindította havi folyóiratát, a Fotóművészeti Híreket, melynek munkatársai között találjuk Szakál Gézát, Schmidt Nándort (1889—1966), Kankovszky Ervint (1884—1940), Vidarény Ivánt (1887—?), Wessely Jánost és két szakfényképészt is, Székely Aladárt és Pécsi Józsefet.

Az utóbbi két mester már a háború előtti időszakban a „nemes eljárások" úttörői közé tartozott, míg Vidarény (Vydareny), Kankovszky (Kankowsky) Ervinnel és Kerny Istvánnal (1879—1963) együtt a falujáró fényképezés első propagálói voltak, s képeiket ugyancsak a festészetutánzó stílus jellegzetes kellékeivel ellátva mutatták be. Ezzel a jellemzéssel máris kirajzolódik a húszas évek fotóművészetének uralkodó tendenciája. A lap már első számában, Magyar vonások a fotográfiában című szerkesztőségi cikkében kívánatos törekvésként jelölte meg: „amatőreink igyekezzenek képeikbe jellegzetes nemzeti vonásokat bevinni", elsősorban a „magyaros ízű táj- és figurális képek" területén. Az amatőrök különféle formában, pályázatokkal is ösztönözték a Trianonban Magyarországtól elcsatolt területek motívumainak fényképezését, s az évtized végére — legalábbis nyilatkozataikban — ilyen szélsőséges megfogalmazásokig jutottak el: „a magyar népéletnél alig van szebb, tisztább, ragyogóbb kerek e világon, a sok pompás motívum szinte magától kínálkozik az objektívünk elé. ... Legyünk sovének minden ízünkben, minden gondolatunkkal, s éreztessük ezt az erőnket mindenben, így a fotografiában is" — írta a Fotóművészeti Hírek 1928-ban. Ebből az ideológiából alakult ki fokozatosan a harmincas évekre a „gyöngyösbokrétás" falufényképezés, a hazai fotóművészek nemzetközi hírűvé vált „magyaros stílusa". Esztétikai oldalról nézve azonban a fejlődés nem volt ilyen egyszerű. A húszas évek elején az alkotóknak még mindig elsődleges gondja volt a fényképezés művészet voltának igazolása, s ezt még mindig a festészethez, helyesebben egy megkésett impresszionista felfogáshoz felzárkózva akarták megoldani. Így alakult ki már a század elején a „festői stílus", és élt tovább Magyarországon egészen a harmincas évek elejéig. A festőiség elérésére szolgáltak a papírképek előhívása során és után alkalmazott „nemes eljárások" (grafikai műveletek): a gumi-, a pigment-, a platina-, a brómnyomás stb. vagy a korszakunkban különösen divatos brómolaj átnyomás. Az utóbbi technikára jellemző *Meseillusztráción*, 2
Vydarenynek az 1920-as kiállításon I. aranyéremmel díjazott képén egy hattyú és egy növényrészlet alig sejthetően villan elő a puha, sötét tónusok közül. Finom, lágy tónusátmenetek azonban nem csupán utólagos laboratóriumi műveletekkel érhetők el, hanem a felvétel során is: lágyító előtétlencsékkel — például egyszerű szemüveglencsével („monokli"). 1922-ben Vydareny így írt Éles — életlen kép című cikkében: „a mai tökéletes lencse művészi képek előállítására nagyon tökéletlen szerszám, amely hűséges írnok módjára lejegyzi mindazt, amit a természet diktál, már pedig az ilyen pártatlan lejegyzése a dolgoknak, az ilyen minuciózus, részletező munka nem művészi követelmény. Az összes fényképészeti lencsék analizálnak, a rajzoló művészek pedig synthesissel építik fel műveiket. A fotografiai lencse a mai ‚tökéletes' formájában képtelen az ilyen munkára, de kényszeríteni lehet rá" — mégpedig időleges „elrontással": lágyító előtéttel. Példákat találhatunk arra is, hogy az egyébként éles felvételt a nagyítás során teszik utólag életlenné ilyen lencsével. Nemzetközi viszonylatban is komoly elismerést váltott ki a Wessely János által kikísérletezett félachromat lágyító lencse. A mindinkább fotószerűségre törekvő Pécsi József vagy Vydareny később lemondott a nemes eljárásokról, s csupán a lencse révén elérhető festőiségre törekedett, miként a harmincas évek elején működő magyaros iskola többi képviselője is.

A festői fényképezőknél először csak a hagyományos képzőművészeti műfajok továbbélése tapasztalható: tájkép, városkép, csendélet, zsáner, portré, akt. Vydareny elsősorban az atmoszferikus tájak és csendéletek mestere volt, de a húszas évek végén, már a Fotóművészeti Hírek főszerkesztőjeként is belátta, hogy a nemes eljárások kora lejárt, s az (új tárgyiassággal jelentkező) éles rajzú objektívnek is van létjogosultsága expresszív hatások keltésében. A komoly fotótörténeti munkásságot folytató (a fotótörténeti múzeum alapítását már akkor szorgalmazó) Kankovszky Ervin, valamint — az idősebb „amatőrök" közül — Kerny István több műfajban is tevékenykedtek, majd a magyar táj és a magyar falu zsánerképeinek fényképészeivé váltak (Kerny: *Cigányok görögdinnyével;* Kankovszky *Idyll* című lágy, 1
lilás tónusú, szalmakazal mellett enyelgő matyó párja, mindkettő 1922-ből).

Noha az amatőrökkel közös művészi platformon fellépő szakfényképészek is a nemes eljárások hívei voltak, közülük a legidősebb, Székely Aladár (1870—1940) korszakunkban is kitűnt homogén sötét háttérből kiemelkedő, érzékeny pszichológiai beleérzésről tanúskodó portréival. Az ő felfogásához állt közel néhány nőfényképészünk, Máté Olga (1879—1961) (*Babits Mihály portréja*, 1922), Révai Ilka (*Kassák Lajos portréja*, 1920), és a Szegeden, majd később Párizsban tevékenykedő portretista, Landau Erzsi (*Palasovszky Ödön*, 1920—1921 körül), valamint Werner Irén. A Székelynél csak négy évvel fiatalabb Rónai Dénes (1874—1964) a világháború előtt széles tematikai skálán dolgozott, korszakunkra

3 azonban kissé lehiggadt, és elsősorban arcképei, gyermekportréi és lágy tónusú aktjai váltak híressé. Könyvet írt a művészi fényképezésről, és egyike volt azoknak, akik a legtovább kitartottak a brómolaj átnyomás technikája mellett. Angelo Pál (1894—1974) két éven át Székely Aladár műtermében dolgozott, majd önállósulva Budapesten és Franciaországban. A nemes eljárásokról ő is lemondott, és a lágyító lencsék festői hatását igyekezett kihasználni. Főleg virtuóz módon megvilágított arcképeivel (számos nemzetközi hírességet lefényképezett), kissé édeskés aktfelvételeivel nagyon sok külföldi díjat nyert.

Külön kell szólni a korszak két legjelentősebb szakfényképészéről; hasonló indulásuk után az egyikük útja a magyaros irányzat, a másikuké az avantgarde felé vezetett. Balogh Rudolf (1879—1944), akit már a háború előtt is szívesen foglalkoztattak különböző képeslapok, 1932-től pedig az MTI kötelékében dolgozott, egyúttal a magyar Alföld táji szépségeinek, növény- és állatvilágának, falusi lakosságának egyik fényképész felfedezője volt. Legjellemzőbb fotóin alacsony horizont fölé magasodó, vihar előtti fellegeket látunk (*Vihar előtt*, 1927). Különösen kedvelte a szabad térben felszabadultan mozgó állatcsoportok dinamikáját (*Hídi vásár*, 1932; *Ménesterelés*, 1920-as évek), az állatok közötti mozgalmas
55 „konfliktusokat" (*Bika és puli*, 1930; *Párbaj a pusztán*, 1930 körül). Tájképeinek és népviseletes zsánereinek nagy részét az idegenforgalmi propaganda is kiválóan tudta hasznosítani.

Pécsi József (1889—1956) a korszak talán legműveltebb és legkulturáltabb ízlésű szakfényképésze. Fotóinak legjava műtermi vagy belső felvétel. Bár fiatal korában ő is a festői hatású portrék híve volt, már 1922-ben támadta a mindenáron való festészetutánzást, a festett háttereket, a mesterkélt beállításokat, a modellt megszépítő retust: „lehet valaki a fehér-fekete tónus-skála virtuóz művésze akkor is, ha egyetlen eszköze a fényképező kamera" — írta Az arcképfényképezés mai helyzete című tanulmányában. Különösen kedvelte az artisztikus megvilágítású aktfelvételeket (belőlük 1922-ben albumot jelentetett meg egy Berlini kiadónál), melyeket 1930 táján felváltottak a különös képkivágású, érdekes nézőpontból fényképezett női torzók. Ez a váltás már Pécsi újabb igazodásáról tanúskodik: elsősorban a Neue Sachlichkeit hatásáról.

Az amatőr fotóművészek táborán belül a Pécsinél tapasztalható újdonságok (merész képkivágás, felülnézet, különleges optikai hatások stb.) csak egy-két kísérletező kedvű alkotónál jelentkeztek a harmincas évek első felétől kezdve, náluk is meglehetősen letompított éllel: az egyébként lágy rajzú lencsekonstrukciójáról („Hafar") is ismert Bárány Nándor (1899—1977) etűdjein, Hegyei Tibor (1898—1935) 1931-ben díjazott *Gyártelep*én vagy Csörgeő Tibor (1896—1968) 1934-es, *Pezsgőfürdőben* című felvételén, mely a technikai bravúr miatt is érdekes, mert a szerzője által barkácsolt víz alatti berendezéssel készült. A Neue Sachlichkeit okozta konfliktus jellemző példája Hegyei *Fagylalttartók*ja (1930), melyet nyugodtan állíthatnánk az „új tárgyiasság" legfőbb képviselője, Renger-Patsch tárgyfotói mellé, ha nem lenne ellágyítva, vagy Szöllősy Kálmán (1877—1976) *Új felfogás* című képe, melyen a kivágás merészségét — csésze és szájhoz közelítő kanál premier plánja — ugyancsak a lágy tónusok ellensúlyozzák. Hiába biztatta Hegyei a fiatalokat Fotóesztétika és fotókritika című írásában: „alkossanak újszerűt, hozzanak új témákat, s ne hagyják magukat visszatéríteni a vízpartra, vagy a mezőkövesdi parasztgyerekek mellé, akiket már majdnem személy szerint ismerek, annyi kép készült róluk elölről, hátulról, oldalról" — az esztétizáló folklorizmus még sokáig uralkodó irányzat maradt.

A korszak polgári ízlését talán a leghívebben őrző képes hetilap, az Új Idők egyetlen évfolyamának (1935) csupán a képjegyzéke is eligazíthat a „magyaros stílus" mibenlétéről. Dulovits Jenő: *Nekik jó!* (Vízben pancsoló fiú kutyával, ellenfényben), *Nyár* (két parasztasszony kisbabákkal), *Balaton-parti emlék, Dinnyeszezon;* Vadas Ernő: *Füzek alatt, Ezüstgyűrűk a holdvilágos Balatonon, Hortobágy, Politikai eszmecsere* (két subás paraszt, falusi enteriőrben), *Eresz alatt, Szánt a babám, Mezőkövesdi esküvő, Boldogi menyasszony, A debreceni ötösfogat;* Csörgeő Tibor: *Karácsony a hegyekben;* Szöllősy Kálmán: *Cica örömök* (népviseletes lányok macskákkal), *Páros élet a legszebb a világon* (galambpár), *Bogár Imre, oly sietve hová mégy* (lovasok sziluettje), *Gyümölcsöskosár* stb. A múlt századi akadémikus parasztzsánernek ez a fotográfiai reneszánsza azonban sajátos technikai-formai vitával fonódott össze a lágy rajzú lencse, illetve a fényes brómezüst másolópapír használata körül. (Mint a korabeli kritikákból kiderül, az 1927-es budapesti nemzetközi kiállításon szerepeltek először „tűéles" fényképek, az 1932-es országos tárlaton már a fotók 50%-a fényes papírra készült.) A két stílus formális szintézisét a

legegyénibb módon Dulovits Jenő (1903—1973) teremtette meg csillogó fényes papírra készült, ellenfényes, éles, de a csúcsfényeknél mégis kissé tompított képeivel. 1931-ben díjat nyert *Jégpályán* című 61
felvétele szép példa a mozgó alak sötét sziluettje s a kristálytisztán csillogó, éles korcsolyanyomok kontraszthatására. Dulovits 1938-ban könyvet is kiadott munkamódszeréről Művészi fényképezés címmel.

Ramhab Gyula (1900—1978), Kunszt János (1894—1960) és Haller F. G. (Haller Frigyes, 1898—1954) Vydareny támogatásával kezdték meg pályájukat. Ramhab, aki több éven át a MAOSZ főtitkára volt, „városi" és „falusi" zsánereket és portrékat egyaránt készített hasonlóan napfényes-lágy modorban. Jellemző a vidéki fényképezés körülményeire egy 1936-os kis írása, melyben felpanaszolja, hogy egy csendőr igazoltatta. Kunszt Jánostól is ismert egy hasonló témájú karikatúra, ott azonban a felháborodott csizmás atyafi maga távolítja el az ügybuzgó fotóamatőrt. Kunszt számos artisztikusan komponált felvétele közül egyébként kitűnik egy meglepően realisztikus, megrendezetlennek ható képe, mely egy teraszon üldögélő társaságot ábrázol (1935). Haller F. G., 1938-tól a Fotóművészeti Híreket felváltó Fotóművészet főszerkesztője, az amatőrmozgalom lelkes szervezője és propagátora vagy Csörgeő Tibor egyformán fényképeztek gyöngyös pártás, viseletes menyecskéket, méltatójuk, Hevesy Iván mégis egyiküktől egy rálátásos firenzei utcaképet, másikuktól a finom tájképeket és az aktokat emeli ki munkásságuk legjavaként. Zajky Zoltán (1891—1962) elsősorban lírai csendéleteivel vált ismertté
(*Tojások* és *Három pohár* című 1935-ös képét számtalanszor reprodukálták), Szöllősy Kálmán pedig 168
folklorizmusa és napfényben fürdő női aktjai mellett egy macskaköves utca járdájára állított rozsdás
lavor fény—árnyékos felvételével, mely az *Illusztráció egy Gorkij-novellához* (1934) címet kapta. A 106
háború előtti évtized egyik legtekintélyesebb fotóművésze volt Vadas Ernő (1899—1962), aki Hevesy 127
Iván szerint „nem a kezdeményező, hanem a betetőző művésztípushoz tartozik. Megvalósítója kortársai törekvéseinek, végérvényes megfogalmazója kora fényképi problémáinak. Nem túlzunk, ha megállapítjuk: minden témakörben ő mondta ki az utolsó szót, ő valósította meg a legtökéletesebb kifejezést." Ezek a témák: az aratás, a felrepülő libák, szurkoló gyerekek, állatportrék, enteriőrök stb. És végül *Magyar tájképek* című fotóalbuma (Gyoma 1941) kapcsán az amatőr fotóművészek között említhető a fenti méltatás szerzője, maga Hevesy Iván is, aki ebben az időszakban került gyakorlati kapcsolatba a fényképezéssel, és 1935 és 1944 között legalább 40 kis füzetet írt az amatőröket gyakorlati és esztétikai tanácsokkal ellátó Hafa Könyvtár számára.

1939-ben megjelent egy fotóévkönyv *Magyar fényképezés 1939* címmel, Rosner Károly szerkesztésében, melynek lapjain a „nemzeti karakter" feltűnően háttérbe szorult olyan alkotók fotói javára, mint Haár Ferenc, Kálmán Kata, Langer Klára, Lengyel Lajos, Moholy-Nagy László, Tabák Lajos. A kiadványt „magyaros" oldalról bíráló Kunszt János különösen nehezményezte, hogy Müller Miklós *Milieu* című felvétele akár „nyomorkutató propagandaképnek is elmenne". Már ez az apró megjegyzés is jelzi, hogy a kor hivatalos fotóművészetét nem hagyhatta egészen érintetlenül a Munka-kör, illetve a szociofotósok tevékenysége. A következő reprezentatív albumban viszont, mely már csak a háború után jöhetett ki a nyomdából (*Magyar Művészfotók*. Szerk. Kankowsky Tamás, bev. Haller F. G. Budapest 1946), az arány ismét visszabillent a „magyaros stílus" javára. Ennek a publikációnak más, szomorú érdekessége van: megjelentek benne az ostrom alatt szétbombázott főváros egyes részletei is. Közülük
kettőt Németh József (1911—) fényképezett, akinek munkássága már az 1945 utáni időszakban 187
bontakozott ki.

V. A RÓMAI ISKOLA

Mint a bókos szentek állnak a fülkében
kivülről a szemnek kifaragva szépen,
de befelé, hol a falnak fordul hátok,
csak darabos szikla s durva törés tátog:
ilyen szentek vagyunk mi!

Babits Mihály: *Psychoanalysis Christiana (1927)*

A Mussolini-korszak hivatalos művészetéhez való igazodás már a húszas évek első felétől nyomon követhető a konszolidálódó ellenforradalmi rendszer kultúrpolitikájában, ösztöndíjaiban. Így nagyjából 1928 óta szólhatunk erről az összefüggő, sőt igen tudatosan épített irányzatról, amelyet az egyéni teljesítményekre visszaható esztétikai program, a művészek magatartásbeli, művészetük módszerbeli és bizonyos stiláris rokonsága, relatív stílusegysége jellemzett.

Megjegyzendő, hogy az alkotók köre korántsem azonos azokkal a művészekkel, akik a római ösztöndíj lehetőségével éltek. A római iskola tehát nem pedagógiai értelemben vett iskola, és nem is a korszak egyéb, zártabb vagy kötetlenebb, szervezett csoportjaihoz hasonló tömörülés.

A művészettörténet egyetemes jelenségként kezeli a húszas években megerősödött, neoklasszicizmusnak vagy újklasszicizmusnak elnevezett stílusáramlatot, amely egyfelől a képzőművészet hagyományos értékeinek kontinuitására támaszkodott, másfelől azokra a protoavantgarde áramlatokra, amelyek még nem számolták fel radikálisan a képzőművészet évszázados konvencióit. Újklasszicizmussal találkozunk például Franciországban, részben a szintetikus kubizmusból kifejlesztve, részben a lényegesen tradicionálisabb „art déco" áramlat hatására. Újklasszicizmus jelentkezett Németországban a Bauhaus figurális teljesítményeit leszűrve és a Neue Sachlichkeit eredményeképpen.

Tény, hogy a klasszicisztikus tendenciák a kor szinte valamennyi nemzeti művészetében fellelhetők voltak, legfőképpen azonban az itáliai művészetet jellemezték, abban a vonulatban, amelyet sommás gyűjtőnéven novecentónak nevez a szakirodalom. A Massimo Bontempelli által 1926-ban indított folyóirat és mozgalom, noha programszerűen a „rendhez való visszatérés"-t hirdette, és lényegében még az izmusokra jellemző manifesztum hangvételt ütött meg, mégis a forradalmak utáni reakciós konszolidációhoz alkalmazkodó kulturális erők összegyűjtésére vállalkozott. Ez a sajátos antibolsevizmus azonban sokáig árnyékban maradt, nem termett autentikus hivatalos művészetet. A fasiszta hatalomátvétel után néhány évig még a futurizmus és az ottocento, azaz „forradalom" és „tradíció" között zajlottak az igazán látványos csaták. Mihelyt azonban a Mussolini-rendszer „polgárosodásának" látványos példájaként az egyházzal, sőt európai vetélytársaival is megkötötte a maga egyezségét, a neoklasszicizmus azonnal hivatalos művészetté emelkedhetett.

A magyar hivatalos művészet számára különösen jelentős volt a relatív modernizmus integrálhatóságának példája. Kultúrpolitikailag is vonzónak tetszett egy olyan ország művészetére hivatkozni, amelyet a „trianoni békediktátorok" éppúgy „cserbenhagytak" — noha az szövetségesük volt —, mint Magyarországot. Más oldalról az olaszos modernség volt hivatott nálunk ellensúlyozni azt a fajta modernséget, amely a szocialista forradalom ügyének kötelezte el magát. Ez utóbbi tételt azonban — bármennyire is evidenciának számított — csak késlekedéssel és következetlenül tették magukévá a

képzőművészeti élet irányítói. Hosszú idő telt el — lényegében az egész húszas évtized —, ameddig a Képzőművészeti Társulat, valamint a Képzőművészet című folyóirat irányán kívül más is képviselhette a hivatalos magyar művészetet. A szemléletváltozás kétségtelenül Gerevich Tibor publicisztikai munkásságában érhető először tetten, mégpedig 1922-ben: „Legyünk rá felkészülve, hogy a májusban megnyíló velencei tornán... egy egészen más olasz művészettel fogunk szembetalálkozni, mint amelyet a háború előtt ismertünk. Igyekezzék majd a magyar képzőművészet hasznára fordítani az ottani tanulságokat, mert nemcsak azért indulunk Velencébe, hogy ott babért szerezzünk... hanem azért, hogy ott magunk is tanuljunk" — írta az Új Nemzedékben. Ekkor azonban a magán-vásárlóerő és a hivatalos reprezentáció egyaránt a konzervativizmust és a századforduló békebeli normáit igényelte, noha ezen a burzsoázia, az állam és az egyház egészen mást értett. A gerevichi koncepció ennek az igényrendszernek a leggyengébb láncszemét, nevezetesen az egyházét kereste ki.

A keresztényszocialista ideológiai programon építkező Horthy-ellenforradalom gazdasági-erkölcsi bázisa jórészt a katolikus egyház kezében volt. A deszekularizáció korszaka volt ez; az egyházi beruházások — mind Budapesten, mind másutt, de főképp a dunántúli megyékben — ugrásszerűen növekedtek anélkül, hogy e beruházásokhoz kvalitásban, sőt kvantitásban felnőhetett volna a húszas évek magyar egyházművészete. Így érthető, hogy az a római iskola, amely mind stílusában, mind alapvető művészetszemléletében párhuzamosan haladt a világi és fasiszta indíttatású novocentóval, miként válhatott egyházivá és polgárivá a hazai körülmények között.

A római iskolások csoportjának — a kezdeményezők szándéka szerint — magába kellett volna foglalnia mindazokat a művészeket, akik a Palazzo Falconieri beutaltjai voltak. A Római Magyar Akadémia újraélesztése már önmagában is a magyar—olasz politikai-kulturális együttműködés egyik szimbóluma volt. A palotát a magyar állam vásárolta meg az Akadémia székháza számára. Mielőtt az intézet addigi épületéből, Fraknói püspök hajdani villájából a palotába költözhetett volna, a Palazzo Falconieri, új céljának megfelelően, kegyeletes átalakításon esett át. A korszerű követelményeknek megfelelő épületben 1929-ben indult meg az akadémia munkája. Azok a művészek, akik abban a kiváltságban részesülhettek, „hogy nemcsak közvetítőn, a germánságon keresztül asszimilálják a művészetet, hanem az olasz civilizáció által kitermelt vagy kidolgozott kultúrmomentumok felé fordulhattak" — ahogy az Új Kor egykori kritikusa megállapította —, már a kezdet kezdetén sem indultak azonos pozícióból. Voltak közöttük beérkezett festők, mint Szőnyi István, volt olyan, aki párizsias iskolázottsága ellenére maga mögött hagyhatta az avantgarde hatásokat, mint Medveczky Jenő, és olyanok is, akiket az iskolaszervezők egyenesen a Képzőművészeti Főiskola padjaiból küldtek Rómába, mint Rozgonyi Lászlót vagy Kákay Szabó Györgyöt. Miután az intézmény éppen úgy, mint a társulás programja, kultúrpolitikai jellegű volt, a kiválasztást is ez határozta meg. Az olasz orientációjú és egyházművészeti érdeklődésű Gerevich azt akarta, hogy „az alapvetés minden téren, építészetben, szobrászatban, festészetben, iparművészetben egyszerre, párhuzamosan, egymásba fonódva induljon meg, hogy szervesen, a művészi ágak egységes kölcsönhatásával alakuljon ki a keresett és remélt új stílus, új szellem". Az irányító koncepció ellenére az első évfolyamok ösztöndíjasait, illetőleg művészetüket a felfogásbeli, sőt, jól észlelhető stiláris különbözőség jellemezte. Aba-Novák és Patkó még a cézanne-i művészet jegyében alkotott, Hinczet a „túlzó párizsi és berlini áramlatok"-ból kellett „kimenteni", az ötvös Molnár Máriának cikornyás magyaros stilje egyenesen a századfordulót idézte. Mégis: valamennyien abban a reményben választattak ki, hogy egy új „összművészet" megteremtői legyenek.

Azonban e törekvés tudatosítása és elfogadtatása sem ment zökkenők nélkül. A kiállítások a polgári vásárlásokra számítottak, az egyházi megbízások pedig a Központi Egyházművészeti Hivatal konzervatív, de minőségelvű, és a plébánosok szintén konzervatív, de korántsem kvalitáscentrikus nézeteinek harcától függtek. A szegedi dómtér Rerrich Béla kialakította tervét és az 1926-os Egyházművészeti Kiállítást leszámítva alig volt a húszas években olyan hazai kezdeményezés, amelyet szélesebb körben is hasznosíthatott volna a megújulni akaró egyházművészet. Az említett kiállításon egyébként sok új tehetség, pl. Molnár C. Pál, Heintz Henrik, Kákay Szabó György, valamint sok, a római iskolára a későbbiekben jellemző ikonográfiai elem tűnt fel.

Gerevich Tibor mint a velencei biennálék magyar kormánybiztosa először ezen a nemzetközi fórumon mutatta be a Pallazo Falconieri ösztöndíjasait. 1928-ban még csak néhány ígéretes alkotót szerepeltetett

(Aba-Novák Vilmost, Szőnyi Istvánt, a reményekre jogosító újklasszicistát, és Istókovits Kálmánt, a Rudnay-hagyományok hajlékony folytatóját). 1930-ban viszont váratlan lehetőség kínálkozott az iskolaszervező professzor számára. Ebben az évben ugyanis Olasz hatás a különböző nemzetek művészetében címmel hirdették meg a kiállítás programját, és ez módot adott az első évfolyamok munkáinak teljesebb felvonultatására. Az állandó velencei vendégnek számító Herman Lipót, Iványi Grünwald Béla és Fényes Adolf mellett immár feltűnhetett egy csoport fiatal, új hanggal és olyan szokatlan formarenddel, amely élesen különbözött a háború előtti liberális nagypolgárság impresszionisztikus mestereiétől. A sajtó mindenekelőtt Aba-Novák Vilmos, Medveczky Jenő, Molnár C. Pál, Erdey Dezső és Jálics Ernő munkáit emlegette, megkérdőjelezve a személyek kiválasztásának indokoltságát. Gyöngyösi Nándor a Képzőművészet című folyóiratban — a konzervatív magyar művészet platformját képviselve — például kijelentette: „Mi örülnénk a legjobban, ha a Collegium Hungaricum növendékeinek műveiből Gerevich Tibor professzor úr olyan jó anyagot tudott volna összeállítani, mely kiérdemelte volna ezt a megtiszteltetést. Minden látogató azonban első pillantásra láthatta, hogy a művésznövendékek bemutatása túlméretezett."

1930-ban a római iskolások teljesítménye, együttes szerepeltetése még zavaróan hatott a művészetirányítás régi típusú képviselőire. Az olasz sikerek, a Popolo d'Italiában rendszeresen megjelenő méltató sorok vagy Gio Ponti lapjának, a magyar Tér és Formához hasonló Casabellának jóindulatú elemzései egyelőre még kevéssé szolgáltak alapul a megbízások elnyeréséhez. A nyitó évfolyamok fő jellegzetessége ugyanis vitathatatlanul a konzervativizmusellenesség volt. Ez pedig önmagában is várakozással töltötte el a magyar középosztály egy részét mint befogadó réteget, és serkentően hatott egy viszonylag népes művészgárdára. Különböző kiadványokból rekonstruálhatóan az ösztöndíjasok első három évfolyama a következőképp alakult: 1928/29: Aba-Novák Vilmos festő, Árkay Bertalan építész, Bardon Alfréd építész, Dex Ferenc festő, Erdey Dezső szobrász, Farkas András szobrász, Jálics Ernő szobrász, Kontuly Béla festő, Krompacher György építész, Kuzmik Lívia szobrász, Molnár C. Pál festő, Patkó Károly festő, Pátzay Pál szobrász, Rozgonyi László festő, Szőnyi István festő; 1929/30: Aba-Novák Vilmos festő, Bardon Alfréd építész, Erdey Dezső szobrász, Farkas András szobrász, Istókovits Kálmán festő, Kákay Szabó György festő, Kontuly Béla festő, Kuzmik Lívia szobrász, Molnár C. Pál festő, Patkó Károly festő, Pátzay Pál szobrász, Szuchy Ferenc iparművész, Végh Ilona szobrász, Vilt Tibor szobrász; 1930/31: Farkas András szobrász, Hincz Gyula festő, Kákay Szabó György festő, Molnár C. Pál festő, Molnár Mária iparművész, Patkó Károly festő, Sárkány Lóránd festő, Szabados Béla szobrász, Gáborjáni Szabó Kálmán festő, Szerencsi Zoltán festő, Szuchy Ferenc iparművész, Végh Ilona szobrász, Vilt Tibor szobrász. Ha végigtekintünk az első három évfolyam névsorán, világossá válik, hogy egyetlen közös vonásuk még az elkötelezetlenség az irányzatok erdejében. Egyesek vonzalma a valláshoz, az olasz fasizmushoz vagy a spirituális irányokhoz csupán a bizonytalan közérzet és a sehova sem tartozás következménye volt.

Az új hang, az új téma és mindenekelőtt a képzőművészethez való újfajta viszony a Nemzeti Szalon 1931-es nagy kiállításán jelentkezett először a magyar közönség előtt. Az együttes szereplés jól megválasztott idejét a polgári sajtóban megjelent kritikák is bizonyították. Az „olaszosság", a „katolicizmus" és a „modernség" ekkor még olyanformán ötvöződött a legjobbak műveiben, hogy a polgári liberális értelmiség rokonszenvét éppúgy megnyerhette, mint a hivatalos körök tetszését. Így például a mérsékelt Pesti Hírlapban Kézdi-Kovács László véleménye szerint „akik kimentek, becsülettel dolgoztak a magyar kultúráért. Többen szép sikert is arattak." De „arra mégis vigyázni kellene, hogy a római »őslakók« ne vegyék el az újabb tehetségek elől a helyet". Az Újságban és a Budapesti Hírlapban Elek Artúr, illetve Ybl Ervin még ilyen finom fenntartásokat sem fogalmazott meg. Számukra a rómaiak szereplése egyértelmű reveláció volt.

A kritikusokat elsősorban a már említett relatív stílusegység regisztrálása terelte egy táborba. Az „izmustalanított" magyar képzőművészeti életben izgatóan újszerűnek hatottak azok az Aba-Novák-városjegyzetek, amelyek finoman és mérsékelten ugyan, de valamennyire mégiscsak hasznosították a posztfuturizmus szimultaneista technikáját, az ún. aeropittorik, a „légifestők" (ennek divatja a repülés elterjedéséhez kapcsolódott) ambivalens értékű újításait. Molnár C. Pál *Angyali üdvözlet*ével egyszerre hódította meg azokat, akik a Dufy-féle könnyedséggel csak reprodukciókon találkoztak, és azokat,

akiket lenyűgözött merészségével a dechiricói, hermetikusra festett városarchitektúra. Végh Ilona enyhén S alakban hajlott, a korra jellemző neofrivol arckifejezésű *Fürdőruhás nő*je pedig azoknak is tetszett, akik az „art déco" eleganciáját kérték számon a fiatal ösztöndíjasoktól, és azoknak is, akik a lehmbrucki arányoknak megfelelő neogótizálást tartották a követendő útnak. Ez a kettősség a római iskola fogadtatásának szociológiájához tartozott. Inkább vetett fényt a két háború közötti dezorientált magyar középosztály felfrissülést kereső ízlésére, semmint a művek tényleges értékére és jellegére. Ez utóbbi bonyolultabb volt. Legtöbb esetben kétrétegű alkotásokkal találkozhatott a kor közönsége. A legjelentősebb művészek, mint Aba-Novák a *Musica in piazzá*jával, *Cirkusz*ával, Patkó Károly a bemutatott *Anyaság*gal, *Csendélet*tel, Szőnyi István a kiállított *Anyám*mal, *Fürdőzők*kel, Pátzay Pál a sikert hozó *Dadá*val, *Szomorúság*gal egyszerre képviselték azokat az eredményeket, amelyeket a cézanne-i, 194, 410
mailloli újklasszicizmus hagyományozott a forradalmi baloldal sok jelentős képviselőjétől megfosztott magyar művészetre, azokat az értékeket, ameddig „még el lehetett menni" az intézményesített konzervativizmus idején is, valamint azokat az erényeket, amelyeket — Gerevich szerint — „az olasz Trecento és Quattrocento tanulmányozásának következményeképp a térábrázolás fejlettsége, a valóság lényeges elemeinek kiemelése, a tömör plasztikai törekvés és egészséges formalitás" eredményezett a kiemelkedő ösztöndíjas művészeknél. A Nemzeti Szalonbeli válogatás és rendezői koncepció persze csupán a római iskola retusált és egyoldalú képét tükrözhette. Ez az egyensúly-koncepció azonban alkalmas volt arra, hogy előítéleteket bomlasszon. Az új hivatalos művészet szemszögéből mindenekelőtt az olaszosság és futurizmus szerves kapcsolatát kellett szétrombolni, majd az olaszosság és egyházművészet ügyét összekapcsolni, végül az egyház és a modernizmus gondolatát egybefonni. E korántsem természetes oldásokat és kötéseket Gerevich Tibor is, Hóman Bálint is támogatta.

Az első, nagyobb szabású akció a padovai egyházművészeti kiállításon való szereplés volt 1931-ben, amely egyébként nemzetközi elismerést is hozott Aba-Nováknak (nagy aranyérem) és Molnár C. Pálnak (grafikai díj). Ezzel a kiállítással kapcsolatban fogalmazhatta meg először a római iskolát szervező professzor, hogy a modern művészet „kreatív és nem imitatív, spiritualista és nem materialista művészet", következésképpen a vallás új, megnövekedett szerepet fog betölteni a modern művészetben, „nemcsak azért, mert a meggyötört emberiség Isten után áhitozik, hanem azért is, mert a világ mai gazdasági krízisében nemsokára újra az egyház lesz a művészet legfőbb mecénása". Ilyen szellemben nyilatkozott az első ösztöndíjasok közül például Sárkány Lóránd a Képzőművészetben, de a Tér és Forma több cikke is helyet adott hasonló véleményeknek. Innen csak egy lépés volt egy 1932-es nyilatkozat, szintén a Nemzeti Újságban, Gerevich Tibor tollából: „A fasizmus végzett a XIX. századnak és a XX. század első két évtizedének nemcsak politikájával, hanem egész ideológiájával, s felszabadította az olasz szellemet az idegen, materialista, pozitivista, marxista eszmék uralma alól" — majd alább: „Már a fasizmus feltűnésekor világos volt, hogy keresni fogja a közeledést az Egyházhoz, mert ő maga is a tekintély elvi alapján áll, s szellemi és morális eszmékért küzd."

A modernizmus „dezideologizálását" pedig elvégezte tisztségébe lépésének első napjaiban maga a kultuszminiszter, Hóman Bálint, amikor a Magyar Művészetben leírta: „Kívánatosnak tartom ezért, hogy művészeink bármely művészeti irányt kövessenek a múlt nagy hagyományainak tiszteletében egyesülve... Nincs jobbfelé vagy balfelé tartó irány, hanem csak művészet van."

A történeti források fényében tehát a Nemzeti Szalon kiállítása csak a római iskola egyik arcát, nevezetesen a stiláris rokon vonásokat tudta felmutatni. Azt a művészettörténeti pillanatot, ami rokoníthatta Dex Ferenc rajzos és szenvelgésre hajló *Önarckép*ét például Kontuly Béla szintén rajzos és szintén affektáltan erőltetett *Utcai táncosnők Tivoliban* című művével, ami közel hozta Kákay Szabó hűvös modorú *Signorelli kisasszony portréjá*t Molnár C. Pál *Amalfi asszony portréjá*hoz. A stiláris rokon vonásokon túlmutató koncepciót azonban egy polgári kereteket tiszteletben tartó kiállítás nem érzékeltethette. Az összművészetre irányuló jelleget csakis azok a beruházások reprezentálhatták, amelyek külföldi szereplésnél, időszaki tárlatoknál és elméleti cikkeknél hatásosabban bizonyították az irányzat létét. A római iskola történetének ezért legfontosabb csomópontjai egy-egy új templomberendezés felavatása vagy egy-egy olyan komplex vizualitást igénylő ünnepélyen való részvétel, amely általában meghaladta a hagyományos dimenzióban gondolkodó polgári művészek lehetőségét.

539, 540 Elsőként a városmajori *Szentlélek-templom*, az azzal majdnem egy időben épült *pasaréti római*
541–544, 546 *katolikus templom*, majd a *balatonboglári kápolna* említendő mint a római iskola koncepciójának és alkalmazhatóságának látványos dokumentumai. Mindhárom mű sajátosan átmeneti stádiumot képvisel a hivatalos művészet történetében. Bizonyos értelemben vegytiszta formában mutatták fel az Itáliában elsajátítható fordulatokat, de viszonylagos elszigeteltségük arra enged következtetni, hogy ez a fajta novecentizmus nehezen vert gyökeret a hazai körülmények között.

A városmajori templom felszentelése után, 1932-ben e „majdnem szovjet stílus" látványos sajtóvitát bontakoztatott ki, a pasaréti templom után a parlamentben pedig interpelláció is elhangzott. Igaz, csupán Árkay Bertalan, a városmajori templom egykori építésze élvezhetett római ösztöndíjat, Rimanóczy Gyula és Kotsis Iván legfeljebb szellemében érthették meg azt az olasz építészetet, amely — miként Bierbauer Virgil írta — „helyet adott a művészeknek díszítő szobroknak és falfestményeknek alkalmazására, az ilyirányú képességek kibontakozására". Mégis, mindhárman hangsúlyosan mediterrán jellegű épületet emeltek, olaszos campanilével, olaszos nyílászáró szerkezetekkel és még olaszosabb belső díszítményekkel. Közülük a legkvalitásosabb mű a városmajori, nemcsak azért, mert az Árkayak közös terve, valamint Folly Róbert újdonságnak számító vasbeton konstrukciója önmagában is a két háború közötti magyar építészet egyik figyelemre méltó teljesítménye volt, hanem mert a római ösztöndíjasok a sajátjuknak tekintették, és jelentős művekkel igyekeztek a stílusegységet megteremteni. A nagyközönséget Pátzay Pál apostolszobrai, Sztehló Lili apszisüvegablaka, majd néhány évvel később
820, 821 Ohmann Béla *Szent László-oltár*a, Aba-Novák kazetta- és szentélyfestményei, valamint Pekáry István dekoratív művei szoktatták először hozzá, „hogy a megváltozott élet, új életforma új művészetet is kíván", noha „a hivatalos körök magyar barokkról álmodoznak" — ahogy Jajczay János Mai magyar egyházművészet című tanulmányában összegezte a tényeket. Ezekben a templomokban inkább tudatosodott, mint a római iskola időszaki kiállításain, hogy a szárazabb festői modor, az érzelmeket idézőjelbe tevő tartalom és a modernség álarcában megjelenő legkülönfélébb archaizálási szándékok igazán akkor nyernek értelmet, ha kilépnek a hagyományos polgári igényeket tükröző műfaji keretekből.

Ez a látszat-antiburzsoá magatartás a római iskola művészetének kísérő jelensége volt. Használható volt a festők és szobrászok számára, mert az általános művésznyomor — baloldaliságtól függetlenül — szembefordította a fiatal tehetségeket a polgári mecenatúrával. Használható volt az iskolaszervezőknek, mert a polgárellenesség frazeológiája jól rímelhetett az olasz fasiszta művészet polgárellenes frazeológiájára. Végül pedig használható volt bizonyos kultúrpolitikai körök számára, akiknek a reprezentációról kialakult véleménye eltért elődeikétől.

93, 95 A példaként említett három templom, a Klebelsberg-emlékkiállítás római iskolások által berendezett
548 termei (1933) vagy a vihart kavaró, Aba-Novák-féle jászszentandrási freskók (1933) még túlságosan telítődtek azokkal a modernista stílusjegyekkel, amelyek bizalmatlansággal töltötték el a nem polgári megbízókat. A megbízók egyelőre nagyobb feladatokkal látták el Dudits Andort (Országos Levéltár freskói), Fábián Gáspárt (Lehel téri templom), mint a Központi Egyházművészeti Hivatal bürokratikus ügymenetét rendre megkerülő rómaiakat, azokat a művészeket, akik — némiképp függetlenedve az iskolaszervezés alapkoncepciójától — 1931—1932 folyamán sorra bemutatkoztak gyűjteményes kiállításokkal a Nemzeti Szalon és az Ernst Múzeum termeiben (Molnár C. Pál, Aba-Novák Vilmos, Patkó Károly, Pátzay Pál, Kákay-Szabó György stb.), és akik fanyarabban rajzos és frivolitással átszőtt mesés táblaképeikkel vagy rajzolatot hangsúlyozó és tömeget éreztető fametszeteikkel, rézkarcaikkal már-már új vásárlóközönséget is szereztek maguknak. Patkó Károly, a Basilides testvérek, Istókovits Kálmán, valamint azok a művészek, akik előbb-utóbb törzstagjai lettek egy-egy olyan művészkolóniának, mint a szolnoki és a zebegényi, általában meg is maradtak a művész—közönség hagyományos kapcsolatánál, és ami ezzel együttjárt, az általuk hagyományosan „magyarnak" tartott képzőművészeti formanyelvnél.

A vitát kiváltó templomok, a túl merész eszközökhöz folyamodó új falképek, a „liberálisnak" minősített egyházművészeti törekvések hazai körülmények között csakis akkor nyerhettek polgárjogot, ha vitathatatlan tekintély támogatta őket. Ilyen lehetőség volt a XI. Pius egyházművészeti rendeleteit tükröző római kiállításon való részvétel, és ezért lett kultúrpolitikai fontosságú a II. Nemzetközi Egyházművészeti Kiállítás magyar terme 1934-ben, noha az ott szereplő művek nem tartoztak az egyes

œuvre-ök legfontosabb darabjai közé. Az olasz sajtó leginkább Ohmann Béla *Kereszt*jét, Aba-Novák Vilmos és Chiovini Ferenc jászszentandrási freskótervét, valamint Sztehló Lili *Angyali üdvözlet*ét (utóbbi kettőt Mussolini vásárolta meg) emelte ki, de az egységes stílust képviselte itt Jeges Ernő és Kontuly Béla, Kuzmik Lívia és Emőd Aurél, sőt bizonyos fokig a más minőségű Medveczky Jenő és Mészáros László bemutatott műve is. Szenzációt nem is az egyéni teljesítmények keltettek. Gerevich Tibor — okulva a padovai kiállítás nemzetközi tapasztalataiból — olyan környezetet terveztetett, amely egyetlen fiktív építmény keretében vonultathatta föl a magyar termés legjavát. Árkay Bertalan kápolnája hozta meg tehát azt a sikert és azt a tekintélyt, amelynek nyomán sokkal kisebb ellenállást legyőzve épülhettek modern templomok Csornán, Győrött, Mohácson, valamint az újlipótvárosi Pozsonyi úton. És ez volt az a fordulópont, amely a római iskolás művészek számára személy szerint is meghozta az elismerést. 1934-től kezdve egészen a második világháború végéig a főváros Ferenc József-díját, ezt a jelentős anyagi és erkölcsi elismeréssel járó jutalmat szinte minden alkalommal az egykori ösztöndíjasok között osztották szét, Jálics Ernőtől Csúcs Ferencig, Medveczky Jenőtől Kontuly Béláig.

A római iskola fogalma, tartalma ez időtől lassan átértelmeződött. A relatív stílusegység eltünedezett, előtérbe került az az esztétikai program, amelynek jegyében e kultúrpolitikai társulást szervezték, és amelyet csupán félig tudatosan észleltek maguk a római iskolás művészek. Az iskola működésének első felében sajátos nemzetközi stílust alkalmaztak. Ettől a formanyelvtől sokat vártak azok is, akik a kvalitás mércéjével mérték az új törekvéseket. Remélték, hogy e stílus „tárgyias képzetei, konkrét nyelve révén a mű és közönség viszonyának lassú jobbulása várható" — mint Genthon István írta Az új magyar festőművészet történetében. Az aratás azonban azokra maradt, akik az újklasszicizmust párosítani tudták — sőt, esetenként helyettesítették — a monumentalitás követelményeivel. Az évtized második felében ezért vált ki az iskola eszmei keretéből Szőnyi, Pátzay és nyomukban mindazok, akik csak alkalomszerűen vettek részt a nagy állami és egyházi megbízásokban. A római iskola szélesedő törzsgárdájának viszont — a hivatalos megbízások elnyerése után — alkalmazkodnia kellett a hivatalos megbízók speciális igényeihez.

Már ez az új igény mutatkozott meg 1937-ben, a Párizsi Világkiállítás római iskolások által dekorált *146*
magyar pavilonjában, a Nemzeti Szalon Modern Monumentális Művészet kiállításán, majd egy évvel később, 1938-ban a Szent István-év és az Eucharisztikus Kongresszus képzőművészetet is hatásosan *157, 185*
alkalmazó ünnepségein, valamint 1941-ben, a nagy Egyházművészeti Kiállításon, ahol a római iskolások relatív stílusegysége végképp alárendelődött az aktuális kultúrpolitikai feladatoknak.

A bomlási folyamat elején Aba-Novák Vilmos, Molnár C. Pál és Medveczky Jenő párizsi pannói még azt illusztrálták, hogy a „l'art pour l'art haldoklása, az öncélú kísérletek végső felszámolása folyik most a szemünk előtt. A dekoratív festészet, szobrászat különböző ágai végérvényesen háttérbe szorítják a táblaképeknek, az öncélú szobroknak a nagy egységes feladatoktól teljesen elszakadt, csupán a művész pillanatnyi inspirációjából táplálkozó, mind a mai napig kizárólagosan uralkodó műfaját." *A francia—magyar történeti kapcsolatok*at, a *Trianoni ország*ot és a *Magyar mezőgazdaság*ot ábrázoló művek arról tudósították a közönséget, „hogy megőrzik a külföldnek művészetünkről és kultúránkról táplált jó véleményét, de még feljebb is emelnek bennünket: a kis ország, az elnyomott nemzet fiait a szerencsés boldog jólétben élő nagyhatalmak fiai közé" — írta Kopp Jenő a kiállítás méltatásában. A nemzeti jelleg hangsúlyozására tehát ekkor még alkalmasnak bizonyult az internacionálisnak tartott újklasszicizmus magyaros attribútumokkal ellátott változata.

A római iskola stilisztikai „magyarosodása", a társulás állami reprezentációt megcélzó aspirációja a Nemzeti Szalon tárlatán tűnt fel először. Ezen a kiállításon is szerepelt még hagyományos Molnár C. Pál-oltárkép trecenteszk és szürrealisztikus felhanggal *(Madonna)*, hagyományosan artisztikus, templomba való szobor (Grantner Jenő: *Magyarországi Szent Erzsébet*) finom redővetéssel és archaikus mosollyal, de az újdonságot már más művek képviselték. „A népies elemek felszívása a modern magyar művészet egyik legelevenebb kérdése, amelyre nézve a kiállítás egészséges megoldásokat ad" — írta elemző cikkében Nagy Zoltán a Magyar Szemlében. A példaanyagban immár olyan Rómát járt ösztöndíjasok szerepeltek, akik nem elégedtek meg az olaszos formakincs elsajátításával, hanem a neoklasszicizmus elveit hajlékonyan és találékonyan alkalmazták a hazai viszonyok között (Pekáry István, Diósy Antal, Kontulyné F. Hajni). Az iparművészek, valamint néhány szobrász is új hanggal jelentkezett. Közülük is a

legerősebb egyéniség talán az a Borbereki Kovács Zoltán volt, akinek stílusában — Nagy Zoltán szerint — immár „nem találjuk meg sem a régi római és olasz, sem pedig a modern olasz szobrászat egyetlen emlékének a hatását sem”. Ezzel szemben a kor közönsége megtalálhatta benne azokat az aránybeli és ikonográfiai fordulatokat, amelyek elhihetően fejezhették ki a magyarság vélt faji jellegzetességeit.

De életképtelennek bizonyult a vegytiszta novecentizmus az állam és egyház összefonódását tükröző ünnepségsorozatok vizuális segédanyagában is. A Szent István-évhez kapcsolódó műtárgyegyüttesek
158 már magyarosan keresztényi archaizmust tudatosítottak. A Székesfehérvárott rekonstruált romkert és a
szarkofágot körülölelő épület (Lux Géza műve), *Varkocs kapitány* szobra (Erdey Dezső) vagy
829 *Kálmáncsehi Domonkos* emlékműve (Ohmann Béla) már a neoromanika stílusjegyeit viselték magukon,
akárcsak az évfordulóhoz kapcsolódó több más reprezentatív mű (Antal Károly: *Szent István-relief*, Esztergom; Domanovszky Endre: *Gobelin*, Pécs; Dex Ferenc freskója, Komárom).

Ezekben az években a római ösztöndíjasok már oroszlánrészt kaptak az állami és egyházi reprezentáció beruházásaiból. Nemcsak Eucharisztikus díszoltárt, hanem kisgrafikát és érmet, utcai betlehemet és plakátot is készítettek, összhangban az eredeti gerevichi elképzelésekkel. Az újabb ösztöndíjasok azonban már Rómában sem azt az ortodox újklasszicizmust sajátították el, amely elődeik egyikét-másikát még annyira lenyűgözte. Az újabban kiválasztottak ugyan nem rendelkeztek sem tekintéllyel, sem tapasztalattal, de a hazai igényekből kiindulva elsősorban a magyaros elemeket hangsúlyozták, és legfeljebb a kompozícióban igazodtak az Itáliában honos sémákhoz, Ferruccio Ferrazzi freskóleckéihez, Ercole Drei szoborpéldázataihoz és az Itália-szerte működő Scuola d'Arte manírjához (Czene Béla, Czene János, Hikády Erzsébet, Kovács Mária, Matzon Frigyes, Mattioni Eszter).

Az elbizonytalanodást és stílusképlékenységet jól tükrözte az az 1941-es nagy Egyházművészeti Kiállítás, amely pedig a római iskola legmaradéktalanabb sikereként vonult be a köztudatba. Ezúttal sem hiányzott a hamisítatlan Árkay-féle templombelső, ezúttal is szerepeltek olyan „olaszos” plasztikák, mint amilyen Antal Károlyé, Grantner Jenőé, Buza Barnáé vagy Boldogfai Farkas Sándoré, mellettük azonban feltűntek más törekvések is. Az immár művészettörténetté váló klasszicizálás mellett a fiatalok *Magyar Pietát* (Borbereki Kovács Zoltán), *Magyar Madonnát* (Szörédy Ilona), sőt a Kalocsai Népművészeti Ház jóvoltából magyar miseruhát is kiállítottak.

A római iskolás monumentalizmus és az újklasszicizmus ettől kezdve végérvényesen két vágányon futott. Része volt ebben a német orientáció felerősödésének és az olasz orientáció másodlagossá válásának, a legjelentősebb mesterek korai halálának (Aba-Novák Vilmos és Patkó Károly 1941-ben hunyt el), de a nacionalista támadásoknak is. A római iskola eredeti „stilisztikai egységét” immár nemcsak balról — mint azt Kállai Ernő cikkei mutatták a Korunk Szavában —, hanem a jobboldalról is támadni kezdték. Az Egyedül Vagyunk című hírhedt lap Gerevich Tibor munkásságában például túlzottnak érezte „az erőfeszítéseket, amelyekkel a kor nagy művészeti vajúdásának az egyik termékét, a Trecento és Quattrocento formanyelvét utánzó neoklasszikus festőiskola sokszor nagyon modoros magyarországi megnyilatkozásait pártolja”. Az új egyházművészek és az új monumentalisták személy szerinti sikere egyben azt is jelentette, hogy az újulni akaró egyházművészet és az új monumentalizmus nem egészen a gerevichi ideál szerint alakult. A negyvenes évek legreprezentatívabb emlékei — mint amilyen Kontuly Béla domonkos templombeli freskói vagy az „1942” csoportkiállítás sok műve — immár egy neo-neobarokk és egy neonépi fellendülésről tanúskodtak.

ABA-NOVÁK VILMOS

Aba-Novák Vilmos (1894—1941) vitathatatlanul a kor képzőművészetének egyik legproblematikusabb egyénisége. Megnyugtató értékelése mindmáig megoldatlan művészettörténetírásunkban: 1941-ben bekövetkezett halálától napjainkig szinte évtizedenként jelentek meg elképzelések a művészi teljesítmény, az esztétikai hitvallás és a művekben tetten érhető politikum ellentmondásainak feloldására.

„Gyerekeknél a pályaválasztás többnyire az omnibusz kocsisnál kezdődik. Így nálam is. Azután festő akartam lenni, szüleimnek egész legutóbbi évekig tartó heves ellenzése dacára” — írta az egyik 1924-es

keltezésű naplótöredékében. Akik mindezt ellenezték: Novák Gyula tisztviselő és felesége, a bécsi születésű Waginger Róza nem a művészet iránt érzett ellenszenvből érvényesítették merev nevelési elveiket (hiszen volt a család osztrák ágában több képzőművész is), hanem anyagi meggondolások miatt. A pályakezdés számára mindez negatívummal járt. A sokat rajzoló ifjú ugyanis már évekkel a főiskolára kerülés előtt kikristályosította a művésszé nevelődésére vonatkozó elképzeléseket. 1909-ben, Ipolytarnócon megismerkedett Ferenczy Károly egyik tanítványával, Telek Antallal, és ez a találkozás hosszú időre meghatározta a követendő utat. Ideálja így eleinte az a kései nagybányai piktúra lett, amely meghatározó volt a vele együtt induló nemzedéktársak többségénél is (Szőnyi, Kmetty stb.). Nem volt ebben semmi rendhagyó. De abban sem, hogy — még éretlen fejjel — 1912-ben ment Münchent látni, Böcklint csodálni, és abban sem, hogy ilyen szellemi poggyász birtokában a kiváló pedagógus Révész Imre módszere éppúgy hidegen hagyta a Képzőművészeti Főiskola Rajztanárképző Szakán, mint az állatrajzot oktató, egyébként kenetes templomfreskókban jeleskedő Pécsi-Pilch Dezső korrigálásai.

Cezúrát jelentett azonban pályakezdésében az első világháború. A kiváló fizikumú fiatalembert az elsők között sorozták be, alig néhány hónappal főiskolai tanulmányai megkezdése után, és az utolsók között szerelt le, pedig 1915-ben súlyosan megsebesült. Naplótöredékeiből tudjuk, hogy a harcokért nem lelkesedett: többek között azért sem, mert művésszé válását látta veszélyben forogni. 1918 legelején végre — tanulmányi szabadság révén — megszerezte a tanári oklevelet, de nem a főiskolán, hanem a Műegyetemen, ahol egy darabig tanársegéd is volt. 1919-ben vált meg az intézménytől. Ettől az időszaktól kezdődött Aba-Novák igazi művészéletrajza. A kibontakozást azonban nemcsak a szűk egzisztenciális lehetőségek, életrajzi okok hátráltatták. Mint fiatalember és kezdő művész, a háborúk és forradalmak mellékhatásaként a szeme előtt látta széthullani a legkorábbi ideált, a nagybányai festészetet; látta elvirágzani a szecessziót, melynek egy-két képpel maga is hódolt (*Idrányi Tibor portréja*, 1919), de látta balra tolódni, politikai tartalommal telítődni, majd az izmusok irányába fejlődni a Nyolcak és az aktivisták munkásságát. Ilyen megvilágításban tanulságos az alig valamivel későbbi naplórészlet: „Én nem nagyon vettem észre, hogy mi történik mellettem. Mindamellett a röghöz ragaszkodom, az érzékelhető, a reális valóság pozitívum, ez van... Izmusok nem háborgatnak. A földön járok, de fel tudok és szeretnék nézni a magasba, ahonnan jön a fény!" Ez a „fény" korántsem csak költői fordulat, hanem ekkor kialakuló művészetének legfontosabb elve, hasonlóan Szőnyi István követőihez, elsősorban Patkó Károlyhoz és Korb Erzsébethez. A követők közül azonban Aba-Novák tanulta meg leginkább ezt a képépítési módszert, a fény dolgában ő volt a legkövetkezetesebb, legösszefogottabb. Az összefogottság monumentális hatást eredményezett. Ez a monumentalitásigény pedig megakadályozta, hogy „az impresszionizmus zsongó levegős napsütését" (Ybl Ervin) valósítsa meg, sőt, egyes kortársak szavai szerint „nem jutott abba a zsákutcába, amibe Picasso" (Németh Antal). Tehát Nagybányát is tagadta, de az izmusok logikus továbbfejleszthetőségét is.

Ez a monumentalitás, a cézanne-i életmű egyetlen elemének felnagyítása jellegzetes tematikát hozott létre. Bármennyire is vérbő, „narratív temperamentum" jellemzi Aba-Novákot, ez a táblaképépítési módszer csak egy-két motívumot, óriási pátosszal előadott magányos formát bírt el, csak így érvényesülhetett a nyugodt tömegek súlya a súroló fényben. E korszakának fő művei közé alapformákig stilizált, nyugodt, tömbből alakított arcképek (*Dr. Kovács János portréja*, 1921), tájak (*Komárom-Tarján*,
1922), egy különös, romantikus önarckép, de mindenekelőtt aktfestmények tartoznak. A nyugvó 68
állapotban vagy lelassított mozgásban ábzárolt telt női testek bizonyultak a legalkalmasabb 71
koncepcióhordozóknak; velük lehetett a legtermészetesebben bizonyítani, „hogy itt plasztikai és rajzbeli értékekről van szó, hogy ezek az aktok csupán ürügyek a művész tér-test- és realitás érzéseinek kifejezésére" — írta 1922-ben az Új Kultúra kritikusa. A szakirodalom időnként ezt a korai szakaszt jelöli Aba-Novák munkásságában neoklasszicistának, pusztán abból a formai ismérvből kiindulva, hogy az egyedivel szemben az általános, az illanóval szemben a végleges, a felület helyett a tömeg és az arány válik hangsúlyossá a vásznakon. Más kérdés, hogy ez a formai egyszerűsítés, lehiggadás, „klasszicizálás" — amely már a húszas évek elején sejtetni engedte majdani falképfestő ambícióit — válhatott leginkább alkalmassá egy későbbi, tudatos stilizálásra, tudatos archaizálásra, és — élete végén — egy ismét másféle klasszicizálásra.

Aba-Novák autodidakta módszerrel tanult festeni, oklevele „csak" rajzból volt. Hogy eredendő vonzalma a narratív megjelenítési módhoz a rajz biztos birtoklásából fakadt-e, vagy éppen fordítva, rajzi felkészültségének mélysége eredeztethető-e a témakoncentrikus látásmódból, kibogozhatatlan. Annyi bizonyos, hogy a kritika pályájának elején csökönyösen grafikusnak minősítette, és ehhez nem elegendő magyarázat sem a műegyetemi diploma, sem — a főiskolán — 1922-től — Olgyai Viktornál folytatott utótanulmányok. Nyilvánvaló, hogy a fényprobléma mint Aba-Novák művészetének meghatározója kisebb közegellenállással találkozott, könnyebben érvényesült a fekete-fehér látvány világában. A művész szélesebb érzelmi regisztert valósíthatott meg ebben a műfajban, mint korábbi képein (*Fésülködés,* 1925; *Kettős arckép,* 1925), könnyedén mozoghatott itt a pátosz, a szenvedély, de a higgadt szenvtelenség világában is (*Simkovics Jenő portréja,* 1922).

Technikai virtuozitása már 1922-es első önálló bemutatkozása után az élvonalba emelte teljesítményét, felhívta rá a szűkebb szakma, de a közönség figyelmét is. „Aba-Novák erős, férfias egyénisége rézkarcaiban is meglátszik. Vonalai határozottak, biztosak és vonalvezetésén sehol sem látszik a keresés, ingadozás, tétovázás. Árnyékolásán a vonalak olyanok, mint a kardvágások. Szereti a mély tónusokat, és ezért háromszor átrétegeli árnyékvonalait" — írta munkáiról összefoglaló tanulmányában Rosner Károly. Így nyolc rézkarcát már 1923-ban sokszorosíthatta füzet formájában, és
185 1925-ben díjat, utazási ösztöndíjat szerezhetett e műfajban létrehozott teljesítménye révén. A *Savonarola* 1924—1925-ös, a *Mene tekel* szintén 1924-ből való. Mindkettőben rokon a bűnközelbe jutott tévelygő tömeg rajza, melynek az egyiken a lap értelmi, eszmei középpontjában megjelenő kereszt mutat megoldást, a másikon az isteni kinyilatkoztatás ad büntetést. A kollektív eltévelyedés ilyen szenvedélyességű megjelenítése a korábbi művészettörténeti, történeti korszak kollektív mennyországképeivel ellentétben, valamint a büntetés és a megoldás hangsúlyosan irracionális közegbe emelése olyan új hangot jelentett, amely iránt nem lehettek közömbösek a forradalom után stabilizálódó Magyarország ideológiai vezetői sem. Igaz, Aba-Novák a húszas években még semmiképpen sem válhatott alkalmassá ideológiai tartalom monumentális megjelenítésére. A formajegyek kellő átalakítása azonban nem sokáig váratott magára.

„Hálával emlékezem meg Gerevich Tibor egyetemi tanárról, a római magyar akadémia kurátoráról, aki az olasz—magyar szellemi kapcsolatokat mélyíti ki." Az 1932-es keltezésű mondat több egyszerű udvariassági gesztusnál: az életrajz fontos pillanatára utal, igen fontos helyen: Aba-Novák festményeinek első, még életében kiadott albumában. Abban a vékony kötetben, amely kizárólag Olaszország hatása alatt készített művek reprodukcióit tartalmazta, amelyeknek eredetijét egy évvel korábban bemutatta az Ernst Múzeumban — a kritikák és elemzések tanúsága szerint nagy sikerrel. E művek cezúrát jelentenek a pályán. Így értékelték ezt a kortársak, a kortárs művészettörténészek, de maga a művész is.

Logikusan érzékeltette Aba-Novák olaszországi útjának leglényegesebb motivációját Genthon István Az új magyar festőművészet történetében: „nem [Itália] muzeális kincsei vonzották, nem is modern művészete. Válságban volt, s ekkor feltárult előtte egy színes világ szépsége." A „színes világ" azonban bonyolultabb volt annál, semhogy egyetlen országnév elegendő legyen jellemzésére. Mert mások azok a tényezők, amelyek utazásra késztették a festőt, és megint mások, amelyek odakint hatni tudtak. A „római akciót" szervező Gerevich Tibor inkább az utóbbit értékelte: „Az olasz művészet örök remekműveinek közelsége serkentette, a fasizmus egészséges esztétikai klímája acélosította alkotóerejét." A megállapítás a jelzőktől függetlenül ma is érvényesnek látszik. Aba-Novák számára először vált személyes élménnyé a művészettörténeti örökség valamely része, ezen belül is a látványos mediterrán formakincs, de először találkozott a hazaitól különböző művészeti példákkal is — a maguk természetes közegében. Nemcsak a totalitárius diktatúra reprezentációs formakészletével, hanem azokkal a különféle irányzatokkal is, amelyeket még eltűrt a látszatra némiképp adó fasiszta kultúrpolitika. Aba-Novák tehát — paradox módon — még mindig inkább tanulmányozhatta az európai analógiákat a szélsőséges olasz környezetben, mint az ultrakonzervatív klebelsbergi viszonyok között.

A római ösztöndíjasok azonban többféle itáliai előképhez kapcsolódtak. Aba-Novák például — az első ösztöndíjasok átlagától és korábbi önmagától különbözve — nem a Neue Sachlichkeittel sokban rokon vonást mutató Bontempelli—Casorati-féle újklasszicizmusból tanult, hanem azokból a monumen-

talista törekvésekből, amelyek az archaizmust vegyítették a kései futurizmus szimultaneista technikájával; tehát Sironitól, Severinitől, Deperótól, Dottoritól. Az olasz történeti formakincs iránt tanúsított vonzalma is különbözött magyar nemzedéktársaitól. Aba-Novákra — tanú erre több naplótöredék, de későbbi falképei is — nem az umbro-toszkán quattrocento hatott (mint a nazarénusoktól a preraffaelitákon át a római iskolásokig a legtöbb Itáliát járt festőre), hanem a kora keresztény, a bizánci és a trecento murális művészet. Ezek a művészettörténeti előképek és ezek a kortárs kezdeményezések elsősorban igazolást, bátorítást nyújtottak az esztétikai világkép kialakításához. Annak a meggyőződésnek a megszilárdulásához is, hogy a képzőművészet közelmúltjában lezajlott események nem érintik magát a funkciót, következésképpen nem érintik a kép narratív-propagatív erejét sem. A pályafordulatnak is ez a lényege, a későbbi murális művekhez is ez ad kulcsot.

Ahhoz, hogy a római ösztöndíj kiváltotta „totalitásigény" képben is tárgyiasuljon, Aba-Nováknak át kellett hidalnia a közvélemény szerint feltétlenül létezőnek vélt szakadékot a narratív erővel rendelkező grafikus és a színekkel dolgozó, szerkesztő festő között. Ő maga így számolt be e szakmai nehézségeiről: „Kezdődött az egész Rómában, ahol belebetegedtem abba a lesujtó felfedezésembe, hogy nem tudok festeni. Csináltam valami kis skiccet valamiről, és azt megpróbáltam áttenni egy nagy vászonra, amely majdnem három méter hosszú és két méter széles volt. ... Minden színt, minden figurát úgy vittem át a nagy vászonra. ... Hát csak nézem a fejlődő képet, amint egyre rútabb leszen."

Ilyen előzmények után döntött úgy, hogy a tónusfestésről áttér a valőrfestésre, hogy a színeket nem egymáshoz méri, hanem a homogén szürke alaphoz. Még olajjal festett, amikor ez a képépítési módszer több formai következményt vont maga után. Az árnyalatok immár nem a fényintenzitás hierarchiájában érvényesültek, hanem radikálisan egymás mellé rendelődtek; ugyanúgy a nagy felületek és az apró részletek, a lényeges és a lényegtelen motívumok is. A kép egészét nem a tapasztalat által igazolt viszonyrendszer, hanem olyan helyi értékek mozaikszerűen szétbomló-szétbontható mennyisége határozta meg, amelynek egysége kizárólag a szerzői invenciótól függött. A kolorit átalakított dinamikája természetesen nem hagyta érintetlenül az aba-nováki teret sem. „A háttér színek nála nem halványodnak el — írta megváltozott stílusáról Haits Géza —, hanem olyankor, amikor a háttérben lejátszódó valamely jelenet fontosságot nyer, az előtér élénkségével és világosságával előreugrik." Mozaikszerű, szőnyegszerű, freskószerű lett ily módon a kép, pedig nem történt más, mint bizonyos téri illúziók revideálása, felszámolása a fokozott hatáskeltés, a dekorativitás kedvéért. Aba-Novák olaszországi képei szemre „modernebbek", frissebbek a Szőnyi-hatás alatt kidolgozott vásznaknál, mégis, éppen ezekben kerüli meg a képzőművészeti nyelvújítás valóban korszerű módszereit.

Ehhez a látvány-mondanivalóhoz olyan eljárást kellett találnia, amely immár a lokális egységekre hulló részleteket, és csakis azokat juttatja érvényre. Visszaemlékezésekből tudjuk, hogy az ösztöndíjas évek elején, 1929-ben Patkó Károly kísérletezett először — a feledésbe merült gödöllői próbálkozások után — temperatechnikával, mivel a reneszánsz freskók világosságát, matt színeit másféle festőanyaggal hiába is próbálta volna utolérni. „Az eredmény megdöbbentő volt — írja Kopp Jenő. — Képe megvilágosodott, áttetszővé vált, egy csapásra megszűnt az olajképeire nehezedő komor tónus és azt itáliai napfénytől áttüzesített gazdag színesség váltotta fel." Hasonló fordulat állt be Aba-Novák stílusában is, aki elsőként hasznosította pályatársa technikai leleményét, mert hiszen csak a véletlenen múlt, hogy nem maga fedezte fel a számára is sorsdöntő eljárást.

Tanulságos ilyen összefüggésben az átmenet képeit szemügyre venni. Igaz ugyan, hogy a válságot kiváltó nagy *Trattoria* (1929) kép sosem készült el, de elkészült több részlettanulmány és több olyan kompozíció, amely a stílusváltást kitapinthatóvá teszi. Az 1929-ben festett *Térzene* és a *Mérges Giovanni* 319
jelzik a kiindulás új pontjait és azokat az új elveket, amelyeket logikusan bont tovább a későbbi kompozíciókban. Az előbbi jó példa a térszemlélet, az utóbbi a témainterpretáció átalakulására. A *Térzene* kubusokkal határolt, horizont nélküli, színpadszerű tér megjelenítésére vállalkozik, mégpedig oly módon, hogy a kubus is és a tér is önmaga ellentétébe fordul: a képfelület szőnyegszerű harmóniája irreálissá, valószínűtlenné teszi a teret és a tömeget. Szinte amorf síkokká válnak a bravúrosan tagolt képfelületen. A korábbi művek klasszikus harmóniatörvényei szerint szerkesztett kisszámú motívumegyüttesét itt felváltja az esetlegesség és könnyedség érzetét keltő részletgazdagság. A részletek azonban csak az összefüggésekből kiszakítva jelentik önmagukat. Etruszkosan sűrűn épített házak, komikusan

telt női hátsók, egy frivolan kockás férfinadrág, egy majdnem hevenyészetten odacsapott cserepes növény, egy rajzos vaskorlát szerveződik olyan mérnöki pontosságú, ám fiktív rendbe, amely éppen a „véletlenszerűség” révén hatásosabb, mint a pedánsan feszes korábbi kompozíciók rendíthetetlen nyugalma. E műben kezdődik tehát az aba-nováki festészetre olyannyira jellemző talányos kétértelműség, amely az elemek helyi értéke és a kép egészében betöltött viszonylagos érték között keletkezett feszültségen alapul.

A *Mérges Giovanni* újításai más természetűek. E tanulmányszerű műben vált először főszereplővé a klasszicizálást tagadó groteszk, a tiszta festőiséggel nehezen megragadható rút, azaz a megnövekedett szerepű rajz. „Ebben a világban, ha zenélnek is, a zenének nincsen hangja, tűz ugyan a nap, de nincsen melege” — írja találóan e korszak műveiről Farkas Zoltán. Az érzelmek, indulatok csak a kép témájában tükröződnek, a festői megjelenítés maga szenvtelen. A humor is csak a kép irodalmi mondanivalójához tartozik, a vizuális mondanivaló más: a „közömbös” részletek nagyvonalú plaszticitása és a rajzos „értelmi” csomópontok között keletkezik ezúttal az a feszültség, amely immár állandósul Aba-Novák új képalkotó stílusában.

A temperaszerű festés néhány hónappal megelőzte a temperatechnika tényleges kipróbálását. A tempera tette viszont lehetővé, hogy a festői közeg hangsúlytalanná, könnyedebbé váljék, ne vonja el minduntalanul a figyelmet a tartalmi mozzanatokról, ne csökkentse a kép intenzitását. Érvényes ez a vedutákra, a faluképekre és a cirkuszkompozíciókra, tehát az új Aba-Novák-művek valamennyi ikonográfiai típusára. Az ember nélkül ábrázolt, síkba transzponált, kristályosan tiszta olasz hegyi városok „képmásában” nem nehéz felfedezni a *Térzene* festett architektúrájának elvét — felerősítve, markánsabb színkontrasztokra építve (*Subiaco* 1930; *Cefalù* 1930, *Régi város*, 1934). De még a rálátásos totálképek — a *Felsőbányai körmenet* 1939; a *Kockacirkusz*, 1931; az *Árvíz* 1931; a *Búcsúsok* 1931; a *Zarándokok* 1931 — is visszavezethetők az olaszországi ösztöndíjas korszak első periódusában festett fő mű lényegéhez, annak ellenére, hogy bennük a város, az élettelen természet felszívódik, mert a szenvtelen, rideg szerkezet szerepét ezúttal átveszik azok a szoknyák, kendők és zászlók, amelyek semmivel sem hangsúlyosabbak, „lelkesebbek”, mint a képfelületet ritmizáló, cakkos villámra emlékeztető kerítések. Aba-Novák későbbi műveit figyelve azonban a legjelentősebbek azok a cirkuszképek, amelyeknek alaphangulatát a *Mérges Giovanni*ban találjuk meg. Ezekben fogalmazódtak meg a legtisztábban a feszes szerkezetet gazdagító, karakterisztikus részletmegoldások, a festőiségbe beépített „rajzos szigetek”, tehát mindazok a tulajdonságok, amelyek egy évtized murális műveinek jellegzetességeit fogják alkotni. Hogy valóban a cirkuszképek készítik elő az igazi változást, arra Ybl Ervin e korban készült elemző tanulmánya mutat rá. „Az átalakulást elősegítette egy itthoni megbízás is. Egy szombathelyi műértő új villáját kellett volna dekoratív festményekkel ékesíteni. Közülük elkészült a *Nagy vurstli* és az álarcos képszalag. Aba-Novák itt végre falsíkhoz jutott, melyen komponáló fantáziáját szabadon élhette ki. A modern villa stílusa nem jelentett megkötést, sőt ellenkezőleg, megerősítette benne a Rómában felébredt vágyakat.”

A cirkuszképek azonban sem témájuk, sem mondanivalójuk miatt nem igényeltek monumentális fogalmazást. „*Reds Band* című műve támadás gúny alakjában a divatos Jazz zene ellen” — írta Jajczay János, jó érzékkel rátapintva a kép távolságot tartó hangulatára. Aba-Novák „urbánus” képeit már a kortársak is elértették, kritikai élük nyilvánvaló volt még akkor is, ha a leleplező szándék sosem közvetlenül jelentkezett, hanem mozaikszerű részletmegfigyelésekből, a klasszikus kompozícióba beleillesztett karikaturisztikus elemekből kerekedett ki. A *Vurstli*, a *Laura*, a *Komédiások*, az
932 *Álarckészítő*, később a *Gazdag cirkusz*, *Vándorcirkusz*, mindmegannyi fanyar hangvétellel előadott allegória a társadalomról, a burzsoáziáról, s benne a művészről, aki ebben a világban sem lehet más, mint a „király bolondja”, álarcot hordó, „okos urak között” bambát játszó komédiás.

XVII A városi mondén élet ábrázolása nem új a magyar festészetben. Hasonló témákat kerestek a húszas években Vaszary és követői, de azok a perifériára szorult festők is, akik a weimari légkör igézetében dolgoztak. E két festőcsoport mondanivalója között azonban lényeges volt a különbség. Az előbbiek feltétel nélkül azonosultak az ingergazdag, új vizuális közeggel, az utóbbiak éppen ellenkezőleg: elidegenedettségüket, viszolygásukat festették a képbe. Aba-Novák harmadik útra, lényegében az ambivalens érzelmek közvetítésére vállalkozott: taszítani, egyszersmind vonzani akart. E kettősség

azonban csakis efféle festői látszatlazaságokkal, a szenvtelenség vizuális megfelelőivel valósulhatott meg. Igaz, az elemek antikapitalista mondanivalóra utalnak. Cilinderes erőművészek, zsakettes monstrumok, tollboás lidércek kavarognak pokoli porondjukon, és vérbő cinizmussal hirdetik: eladó az egész világ; de a felkínálkozást sem kell egészen komolyan venni: az üzlet garasokkal is megköthető.

Ambivalens érzelmi világot tükröztek a Szolnokon és Zsögödön festett népéletképek is. Ez az a két helység, ahová a Rómából visszatért és Pesten szabadiskolát nyitó művész későbbi táblaképmunkássága leginkább köthető. Innen származott a motívumok java is. Jóllehet a lacikonyhák és vásárok, a 901
kubikusok és a körmenetek aba-nováki megfogalmazása híján van a cirkuszképekre oly jellemző irodalmi elemeknek, allegorikus célzatról is ritkán van bennük szó, a tartalom mégis rokon a komédiásképekével. Csak megfigyelések és nem felismerések kerültek a képre, tehát az „etikai beleélésre" éppúgy nem adnak okot, mint a „civilizációtól megrontott" társaik. Rokonszenvet sem a képépítés különbözősége vagy a látvány másképpen szubjektív átírása kelthetett, hanem csak másodlagos eszközök. Nevezetesen: a pszeudokultúrát felváltó, „tiszta forráshoz" tartozó elemek, a kozmopolita-gyanús tematikát felváltó, hangsúlyosan magyar tematika. Ám mind a városi életképek, mind a népéletképek csupán ujjgyakorlatok lehettek a ténylegesen „pozitív eszmény" kifejezésére hivatott muráliák árnyékában, és együttesen jelképezték azt a művészettörténeti múltat, amelyet — Aba-Novák felfogásában — az igazán korszerű művésznek meg kell haladnia. Romantikus antikapitalizmusa sem a groteszk cilinderekben öltött igazán testet, hanem táblakép-ellenességében és a „nagy műfajok" iránt érzett sóvárgásában. A harmincas évek elején ezt az állásfoglalást még a művészeket sújtó gazdasági válság indokolta. „A piktúra jövőjét illetően valahogy úgy látom a dolgot, hogy miután a polgári társadalom messze nem olyan potens, mint kultúrtényező, hovatovább közületeknek fogunk dolgozni." Az évtized végére azonban már elkészült az az ars poetica, amely a nagy vállalkozások esztétikai fedezeteként próbált működni. „A festői nyelvújító korszaknak nagyjából a végén járunk, a következő generációk dolga, hogy hősi korunknak megfelelő hősi eposzok formájában foglalja össze vizuálisan ezt a mi korunkat" — mondta főiskolai tanári székfoglalójában 1938-ban. Ha az életút belső törvényszerűségeit vizsgáljuk, mind technikailag, mind tartalmilag logikusan jutott el tehát a falképekhez. Az ellentmondás inkább a külső és belső törvényszerűségek konfliktusában rejlik. Abban, hogy egy műformát és magát a művészetet általában még azokban a különleges esetekben is ideológiamentes produktumnak tekintette, ha az konkrét politikai célok szolgálatába szegődött.

Az előfeltételeket ehhez ezúttal is Gerevich Tibor teremtette meg. Már 1930-ban, a biennálét előkészítő velencei kongresszuson javasolta, hogy próbálkozzanak „a kiállítás bizonyos helyiségeiben architektonikus vázon, az építészettel kapcsolatos festészeti és szobrászati alkotásokban bemutatni és kipróbálni a modern művészet szerves hatását", és akik ebben az akcióban részt vettek, a törzsgárdáját alkották a későbbi állami, egyházi megbízásokon dolgozóknak. Így Aba-Novák emlékezetes, 1931-es Ernst Múzeum-beli szereplését is úgy értékelték már a kritikusok, mint az „állami támogatás" kivételes sikerét, pedig akkor még a változásokra érzékenyek is — mint pl. Mihályfi Ernő — csak hagyományos táblákra festett városjegyzeteket és ortodox képkeretekbe zárt vidám jeleneteket láthattak.

Az állam nem is várakoztatta sokáig az ösztöndíjasokat, Aba-Novákot különösen nem. Az első jelentős megbízás a szegedi dómtér kialakításához fűződött. A keresztelőkápolnává előléptetett szerény középkori műemléknek, a Demeter-toronynak a kifestésével bízták meg a műfajban még járatlan, de annál több ambícióval rendelkező festőt. Két keresztelést ábrázoló kompozíció került 1931-ben a falakra, de a még kiérleletlen technika olyannyira bizonytalanná tette a mű állagát, hogy a színek felrakását két év múlva meg kellett ismételni. Kiérleletlen volt magának a műnek a stílusa is. Több olyan motívum szerepelt a falakon, amely elszigetelt elemnek számított Aba-Novák murális œuvre-jében. Ilyen az architektonikus részletek túl hangsúlyos és a karaktert hordozó arcok hangsúlytalan szerepvállalása. Egészében véve ez a műfaj volt valamennyi Aba-Novák-falkép között a leginkább római iskolás, tehát a személyiség, az egyéni kézjegy különböző okokból háttérbe szorult a szakrális feladat megoldásának kedvéért. A merev csoportkompozíció, a merevséget külön megtámasztó, novecentósra stilizált bazilikarészlet, a lovak artisztikus rajzolata: megannyi olyan motívum, amely előfordulhatott Jeges Ernőnél, Kontuly Bélánál, de Aba-Novák a későbbiek folyamán nem ezekkel az eszközökkel élt.

A Demeter-torony freskójának „nemzetközi”, a húszas—harmincas évtizedfordulóra jellemző stílusjegyei azonban mégis sikert hoztak a művésznek. A vázlattal részt vett Padovában a Nemzetközi Egyházművészeti Kiállításon, és az új típusú egyházművészet elismeréseként aranyérmet szerzett Olaszországban. Ez a nemzetközi elismerés és közvetlenül Padova után az itthon kapott Ferenc József-díj lehetővé tette, hogy olyan egyházművészeti feladathoz jusson, amelyet a konzervatív egyházművészet
548 bürokratikus ügymenete különben aligha juttatott volna neki. Így születhetett meg a *jászszentandrási falkép,* Aba-Novák első érett és voltaképpen legkvalitásosabb murális műve. Az 1932-ben elkészült együttes lényegében összegezte mindazokat a tapasztalatokat, amelyeket a festő Olaszországban szerzett az archaikus példák tanulmányozásainak s a kortársi monumentalizmus megértésének idején. De a jászszentandrási mű mégsem csak a római tapasztalatok összegzése. Olyan tartalmi réteg került a falakra, amely elválaszthatatlan az ösztöndíjas tapasztalatok hazai gyakorlótelepétől, Szolnoktól, de egyben elválaszthatatlan a korábbi képépítési gyakorlatoktól is. Vonatkozik ez mind a térszemléletre, mind a típusalkotásra. A neogótikus stílusú falusi templom szentélyében és diadalívén sűrítetten, feszültségtől eltelve sorakoznak a szentek. Kompozícionális viszonyuk nem érhető meg sem a késő szecesszió teret kiküszöbölő dekorativitásigényéből, sem a szigorú neoklasszicizmus központi perspektívát felélesztő
319 szemlélete alapján. A freskó leginkább a *Térzene* és a *Subiaco* típusú képek „relatív tereit” hasznosította. A látványfestési konvencióktól mindez annyiban különbözött, amennyiben a képelemek átstrukturálódtak, a motívumok újfajta ritmus törvényének engedelmeskedtek. „Van ebben az ütemességben valami a gyárak gépies zakatolásából, de van benne valami az ősi népies-babonás ütemességből is” — írta a két háború közötti legjobb Aba-Novák-tanulmány írója, Vinkler László. Azaz van benne valami az archaikus korszakok hieratikus repreztentativitásából, de van valami a kései futurizmus montázstechnikát alkalmazó szimultaneista szerkesztésmódjából is. Itt már nyoma sincs a fiktív tereket erőltetetten összekapcsoló, kényszer szülte kompozíciós megoldásoknak. Archaizáló betűkkel végigírt szalagok, az Utolsó Ítélet értelmi magjához tartozó harsonák, az izokefália ősi eszközének számító egyen-glóriák és a pokol kellékei, a ritmikusan felcsapó lángok vágnak izgatóan újszerű rendet a Mérges Giovannik falura származott rokonai között. A készülés idején az alkotás körül támadt vihar lényegesen nagyobb hullámokat kavart, semhogy az Szolnok vagy a Jászság belügye maradhatott volna. A szelíden újszerű szegedi szekkóval szemben Jászszentandrás olyan ellenérzést váltott ki a klérus hagyományokhoz ragaszkodó köreiből, hogy az indulatok lecsendesítésére az egri érseknek, a Szépművészeti Múzeum főigazgatójának és Gerevich Tibornak kellett vállalkoznia. Aba-Novákhoz ekkoriban tapadt az entellektüeleket vonzó, konzervatívokat taszító rebellis szerepkör.

1934-ben azonban a II. Római Egyházművészeti Kállításon nagy sikert aratott. Mussolini ekkor vásárolta meg a jászszentandrási freskó terveit, és ez döntően hatott művészetének kultúrpolitikai megítélésében. „Láttuk Aba-Novák Vilmosnak egy vásznát, egy grandiózus elgondolású freskó-vázlatát, amely tág teret nyit egy mai monumentális, dekoratív egyházművészet elképzelésére.” Nyilván Leone Gessinek, a római kiállítás biztosának szavai csengtek azoknak a megbízóknak a fülébe, akik kihasználták a művészi progressziónak és a kultúrpolitikai érdekeknek ezt a látszategybeesését. A hivatalos fórumok újabb szegedi művel bízták meg a festőt: a világháborús emléknek szánt *Hősök kapujá*nak a kifestésével. Az 1934-ben elkészült falkép lényegesen kisebb felháborodást keltett, és lényegesen kevesebb új erénnyel büszkélkedhetett, mint elődje. (Minderről immár csak a reprodukciók tudósítanak, hiszen a műbe foglalt, egyértelműen retrográd politikai tartalom lemeszelésre ítélte a festményt a felszabadulás után.) Egykorú irodalma is terjedelmesebb, mint Jászszentandrásé: Mandula Aladár még kismonográfiát is szentelhetett a műnek. A szegedi kompozíció megismételte a híres korábbi mű bizarr aszimmetriáját. A Rossz birodalma került az egyik oldalra, a Jó szimbóluma pedig azzal átellenbe. Expresszív szenvedélyesség jellemezte az előbbi csoportot, hieratikus merevség a másikat. A bizáncias és modern előképeken kívül — nem kétséges — ezúttal a Luca Signorelli-féle végítélet hatott a festőre, amely nagy élménnyel ajándékozta meg Orvietóban, ösztöndíjas évei alatt. A „középkorias” és fenséges eszközök különös erővel, „férfias bátorsággal” telítették a mű hangulatát. A *Hősök kapuja* éppen azt a hangot csendítette meg, amelyre a történelmi legitimitást hamisan hirdető, de új formaeredményeket presztízsből azért felmutatni akaró hivatalos kultúrpolitikának szüksége volt.

Igaz, a „pozitív" tartalom már a népéletképekben is benne foglaltatott. Csakhogy a korai népéletképeken rendszeresen festménnyé váltak a fintorok és a különvélemények, ha másképp nem, hát cigányok, álarckészítők, rezesbandák ürügyén. Ez a kettősség még meg tudott jelenni Jászszentandráson az üdvözültek és a kárhozottak vagy Szegeden a halálba menők és diadallal bevonulók ábrázolásában. Ám abban a pillanatban, amint csak az „üdvözültek" és a triumfálók kívántattak a falra, a fiktív tartalmú egyensúly felborult. A kritikai hang eltűnt a falakról, és hamarosan eltűnt a műhelymunkáknak, nyelvújító gyakorlatoknak minősített táblaképekből is. Jellemzésül egy kritika részlete az 1936-os táblakép-kiállítás után, Ybl Ervin tollából: „Sok volt eddig a karikatúraszerű fintor alakjain, ami cirkuszábrázolásaiból szivárgott át művészetének egész területére. Most mindez eltűnt stílusából, művészete elveszítette követelő vonásait és mintegy megtisztulva áll készenlétben, hogy elhivattassék a legnagyobb feladatokra."

A nagy szegedi megbízás után kezdődött tehát Aba-Novák pályájának utolsó korszaka. Az a periódus, amelyik életében a legtöbb sikert hozta számára, és amelynek értékét halála után a leginkább vitatták. A hanyatlás a *milánói triennálé pannói*val kezdődött (1936). A művet a kortárs elemzők közül többen díszlethez, mások óriási plakáthoz hasonlították. Pedig a művészettörténeti előkép itt egyértelműbb, mint a korábbi muráliák megoldásának esetében. A művészet és ipar rokonságát allegorikusan megjelenítő pannónak már programjában is kapcsolódnia kellett ahhoz a gyakorlathoz, amelyet az olasz fasiszta munkaábrázolások dolgoztak ki. Sironi és követői a „nagy nemzeti eszme" megnyilvánulásainak könnyed, asszociatív és mégis reprezentatív összefűzését úgy oldották meg, hogy a szimultaneista szerkesztettség csak a kötőanyagra, a kompozícióra vonatkozott. A megkomponált részletek már a klasszicizmus szabályai szerint nyerték el stilizált külalakjukat, és így formálódtak a tematikai felismerést megkönnyítő emblémák vagy attribútumok is. Aba-Novák is hasonló szellemben járt el. Egyéni kézjegyéből csak annyi maradt, hogy szemnek kellemes, szőnyegszerű dekorativitásban oldotta fel a semleges színsíkokból elővillanó sárgákat-pirosokat-kékeket. Tartalmilag nivellálta, egymás mellé rendelte a különféle hatású elemeket, és ily módon lényegtelenné tette a közvéleményt gyakran kihívó groteszk megoldást. Nem is tehetett mást: a mondanivalónak hűséggel idomulnia kellett a korporációs rendszerek államképéhez, a „mindenki egy csavar a hasznos gépezetben" demagóg elvéhez, az osztálytartalmától megfosztott, absztrakt munka dicsőítéséhez. Korábban kidolgozott, markánsabb fogalmazásmódjából is engednie kellett tehát.

Ez a szerkesztésmód ismétlődött meg lényegében a Grand Prix-t nyert *Magyar—francia kapcsolatok*at ábrázoló pannókon. A párizsi világkiállítás magyar pavilonjában kétségtelenül Aba-Novák műve keltette a legnagyobb érdeklődést, és ismét bebizonyosodott, hogy a római iskolás pályatársai közül kvalitásban, koncepcióban messze kimagaslik. A történelmi festészet hazai közegében most is új hangot ütött meg, de saját korábbi eredményeihez képest visszalépett. Picasso ugyan szóban — meg nem erősített források szerint — „barbár zseni"-nek nevezte, a konzervatív Ugo Ojetti pedig Maurice Denis teljesítményét emlegette a pannó kapcsán, de a „barbárságnak" és a túlfinomodott késő szecessziónak e párhuzamos emlegetése már önmagában is érzékeltet valamit a mű ellentmondásosságából.

E szerkesztésmódot alkalmazó utolsó nagyobb vállalkozás a Szent István-évi ünnepségekhez, ezen belül is Székesfehérvárhoz fűződött. Aba-Novák számára ez a munka jelentette a társadalmi elismerés 818
csúcsát, hiszen a szarkofágot körülvevő falak a kurzus ünnepségsorozatának eszmei középpontjában helyezkedtek el. Aki itt dolgozhatott, az csakis az állami támogatás első számú kitüntetettje lehetett. A megbízás súlyával egyenes arányban e muráliák nagyobb gonddal, több időráfordítással készültek. Szerepet játszhatott ebben az a nem elhanyagolható mozzanat is, hogy vitézzé avatásának leendő színhelyét főművel akarta díszíteni. Ám kezdődő betegsége, a párhuzamosan vállalt több feladat (a *Kassai bevonulás* terve, *Pécsi temetőkápolna*) és nem utolsósorban az újabb technikai kísérletek megakadályozták abban, hogy a maga számára kitűzött színvonalat tartani tudja. A restaurálást már a negyvenes években meg kellett kezdeni, az állagvizsgálat pedig bebizonyította, hogy a falfestmény a rákerült mészrétegtől függetlenül is megsemmisült volna. Ám a „fő mű" létrehozását nehezítette az agyonbonyolított tematika is. A részletes ikonográfiai leírás oldalakat venne igénybe, mert a megbízók e falakra kívánták sűríteni mindazt a vizualizálható szimbólumot, amely az államból, a történelemből és a vallásból a kurzus számára lényeges volt. A szalagos tagoló szerkezet ilyen körülmények között már nem

játszhatta azt a dekoratív szerepet, amely olyan meggyőzően hatott — Jászszentandrástól Párizsig — a jelentős Aba-Novák-művekben. Újabb látványos eszközre volt szükség, hogy a zsúfoltság elfogadhatóvá váljék, így született meg a fémes alap. Az ezüst hideg csillogása egyszerre jelentett archaizáló fordulatot, hiszen „már a régi umbriaiak is használtak fémszínű hátteret", ugyanakkor még erősebb visszatérést a grafikus nyelvhez, hiszen a fémes alap még a világosszürke vagy a fekete alapnál is erősebben lokalizálta, zárványosította a színeket.

Aba-Novák az ezüst hátteret nyilvánvalóan egy újabb „nyelvújító" korszak nyitányának szánta. Még egyszer — immár alumíniumalapon — megismételte a székesfehérvári mű vizuális lényegét a városmajori templom szentélyfalán, a *Szent István*-kompozícióban, de utolsó munkáiban már a mozaiktechnika iránt érzett nosztalgia hatása fedezhető fel. És egyben nosztalgia a klasszicitás iránt. Különösnek tűnik e stíluspreferencia azok után, hogy az évtizedfordulón egyszer már elhagyta a klasszikus külsőségeket, éppen a másféle archaizmusok kedvéért. Ám ez a klasszicizmus immár nem hasonlított a húszas évek
821 spontán, még Cézanne-tól eredeztethető monumentalitásához. A városmajori mennyezetkazettákból, a pannonhalmi freskókból és főképpen a posztumusz nyilvánosságra került *Krisztus-mozaik*ból éppúgy hiányzik a Valori Plastici tömegcentrizmusa, mint ahogy hiányzik a sikerültebb murális művek kétértelmű intellektualitása is. A rajzosság szerepét egyértelműen átvette maga a rajz, a monumentalitását pedig a nagy méret. „A városmajori modern templomban a kelleténél nagyobbnak hatnak fejei és
820 szimbolikus ábrázolásai. Valószínűleg a művész nem számolt eléggé a templommennyezet mérsékelt magasságával" — írta a *Teremtés*-ciklusról a mindig objektív Elek Artúr.

Azzal sem számolt, hogy falképeinek modernségét, újszerű hangját csak addig képes megőrizni, ameddig értékesíteni képes az avantgarde-ból vagy az avantgarde közvetlen tagadásából származó, táblaképen kikísérletezett eredményeket. Első muráliáiban még fel tudta nagyítani festői konfliktusait — botrányt is kavart velük. A pannókkal még mímelni tudta a konfliktusokat — ez már sikert hozott. A városmajori, a pannonhalmi murálisok, valamint a Krisztus-mozaik ilyen értelemben a konzekvenciák levonásának tűnnek: Aba-Novák bennük már a látszatkorszerűségre sem törekedett. Az álkonfliktust felváltotta a konfliktusmentes nyugalom, a kiürült félmodernséget pedig a nyíltan vállalt akadémizmus. Gerevich Tibor írta róla egyik nekrológjában: „A falnak ez az éhsége róla ragadt át ifjabb festőtársaira, különösen a rómaiakra. S ennek a valóban egészséges ragálynak köszönhető, hogy templomaink falait, városban és falun egyaránt . . . mindinkább a hivatott művészek korszerű s Isten házához méltó művei népesítik be." Az 1941-es (a festő halálának évében rendezett) Egyházművészeti Kállítás tanúsága szerint a rómaiak azonban csak arra a „korszerűségre" vállalkoztak, amivel a római iskola mestere az életpályáját végezte. Ennél többhöz éppúgy hiányzott a történelmi szituáció, mint az aba-nováki formátum és kvalitás.

PATKÓ KÁROLY

Patkó Károly (1895—1941) Budapesten született. Aba-Novákéhoz hasonló miliőből és hasonló iskolai végzettséggel indult a művészi pályán. Híresebb pályatársával közösek személyiségformáló alapélményei
126 is: mindketten részt vettek az első világháborúban, megfordultak Nagybányán és Felsőbányán, hogy legalább a tradicionális magyar festészet utolsó sugaraiból elkapjanak valamit.

Első képei színben visszafogottak, és híven őrizték Kernstok Károly hatását. Legalábbis erről tanúskodott 1922-ből való *Önarcképe* és egy évvel később született *Akt-tanulmánya*. Pályakezdetéhez tartozott 1924-es franciaországi útja, és a párizsi tartózkodás emlékét tükrözték első jellegzetesen neoklasszicista kompozíciói is. Ezek a művek jól mutatták a visszatérés szándékát a festészet több
VII évszázados hagyományaihoz, mégpedig oly módon, hogy az egyszerű formák, a redukált színek, a ritmizált kompozíciók őrizhessék Cézanne vívmányait is (*Szüret után*, 1925; *Gyümölcsös*, 1925; *Niobe*, 1925; *Danae*, 1927). A fogadtatás azonban nem volt kedvező, „Nem színes, hanem tarka, ami majdnem egy az ízléstelenséggel — írta műveiről Komor András, a Pandora folyóirat műbírálója. — Hiába a bevált klasszikus kompozíciós séma, ez a tarkaság felborítja a képeit. A formák egybekomponálásánál ugyanúgy vagyunk nála." A zsíros színeket, a felpuffadt formákat, a monumentális kompozíciós

sémákat nemcsak Patkónál ítélte el a kritika, hanem Aba-Nováknál, Simkovicsnál, Korb Erzsébetnél, sőt a kezdeményező Szőnyinél is. Ez a spontán neoklasszicista hullám ugyanis még túlságosan sok irritáló, avantgarde elemet tartalmazott ahhoz, hogy könnyen beolvadhasson a magyar művészeti élet érvényesnek tartott irányai közé. A húszas évek közepén így Patkót is besorolták abba a sajátosan félmodern generációba, amely éppúgy okult az impresszionisták, mint az impresszionizmust tagadók örökségéből.

E csoport közös jellemzője volt az újfajta viszony a grafikához és általában magához a rajzhoz. Patkó is Olgyainál tanult, akárcsak pályatársainak többsége, és ő is a főiskola grafikai tanszékén sajátította el azt a szerkezetes, mindazonáltal hangulatokra és árnyalatokra fogékony stílust, amely 1927-től, a Firenzei Nemzetközi Kállítás évétől kezdve rendszeresen sikert hozott a műfaj magyar művelőinek. Első évtizede ebben a műfajban két periódusra osztható. Korai rézkarcain, mint a *Nagybányai táj*on vagy a *Fürdőzők pihenőjé*n (mindkettő 1924 előtt), hangsúlyosan éreztette a klasszicitás, az árkádiai hangulat, az örök témák iránti nosztalgiát, míg az évtized vége felé már inkább a feszes térszemlélet foglalkoztatta (*Országút*, 1928).

A szakirodalomban egyöntetű a vélemény: Patkó pályáján minőségi fordulatot hoztak az 1929 és 1932 között eltöltött olaszországi ösztöndíjas évek. Ebben az időszakban pályatársaira is hatott. „A temperafestéssel, és ezt szögezzük le — állította a művész barátja és elemzője, Jajczay János —, nálunk ő próbálkozott először, és ennek használatára festőbarátjait ő tanította meg. A temperával való laborálása az egész magyar festészetre jelentős kihatással volt." Patkó anyagkísérletei tehát nagyban hozzájárultak a római iskola festési karakterének kialakításához, nem utolsósorban azért, mert rokonszenves pedagógusi magatartásával tudását át is tudta adni a többieknek. Az évtizedfordulón festett képei egyrészt rajzi elemekben bővelkedtek — ez a grafikusi tapasztalatok és a novecento-benyomások felhasználásából következett —, másrészt kivilágosodtak és motívumokban leegyszerűsödtek — ez pedig a temperafestésből és a trecento-quattrocento emlékanyag megismeréséből következett. Ebben az évben készített kompozíciói — különösen itáliai vedutái — több lényeges vonásban megegyeztek Aba-Novák hasonló témájú műveivel anélkül, hogy átvételről lehetne beszélni (*San Vito, Lerici öböl, Olasz vidék*). 320
Közös jellemzőjük az a ropogós fény—árnyék-rendszer és az a mozaikszerűen szőtt térszerkezet, amely oly nagy sikert hozott szuggesztívebb pályatársának. Különös módon Patkó ezekkel a képekkel sem aratott igazi sikert. A Pesti Napló kritikusa szerint például ezeken a műveken „az idegen hatások megsokszorozódva jelentkeznek. Szőnyi kivilágosodott ezüstös kék színei, virtuóz felületeinek áttetsző fényjátékai éppúgy kísértenek itt, mint Aba-Novák mutatós virtuozitása, Molnár C. Pál neoklasszikus komponálásának merész egyszerűsége és Szobotka enyhén kubisztikus síkformatagolása." E forrásból is kitűnik: Patkó volt az egyetlen olyan jelentős római iskolás művész, aki ugyan részesülhet az első évfolyamok kiváltságaiban, de előnyös helyzetét későbbi pályafutása során nem tudta és nem is akarta kamatoztatni. Évfolyamtársaival ellentétben nem környékezte meg a nagy állami és egyházi megbízásokat. 1934-től csendes rajztanári állást vállalt a Mátyás király gimnáziumban, és így gyakorlatilag kiiktatta festészetét a hivatalos képzőművészet első vonalából. Visszafordulása festői stílusán is nyomot hagyott. Az a vegytiszta novecentizmus, amely legerősebben egyik több alakos kompozíciójában jelentkezett (*A Római Magyar Akadémia*, 1931), egyre inkább atmoszferikus elemekkel gazdagodott. Tematikájában is változott: legtöbbször elhagyta az olaszos motívumokat, és egyre gyakrabban festett magyar karakterű tájat széles horizonttal, nyájjal, gémeskúttal (*Cséplés*, 1936; *Borpincék*, 1936; *Hidegpataka*, 1937).

Szakmai lelkiismeretessége, visszahúzódó természete a római iskolások csoportjának emberileg legrokonszenvesebb mesterévé avatta. „A könnyű siker nem csábította, az olcsó ízlést nem óhajtotta kiszolgálni. Minden műve egy-egy probléma megoldása volt" — írta róla a művész 1941-ben bekövetkezett halála után a Nemzeti Szalon emlékkiállításának katalógusában Gerevich Tibor. De így látta személyiségét a „másik oldal", a liberális polgári kritikus Kanizsai-Nagy Antal is a Magyar Nemzetben: „Patkó Károly életében nem tartozott a »beérkezettek« közé. S talán ez volt szerencséje, mert nem kellett azt festenie, amit vártak tőle, hanem azt festhette, amit saját belső meggyőződése diktált."

MOLNÁR C. PÁL

Molnár C. Pál (1894—1981) Battonyán, egy uradalmi kertész családjában született. Tehetsége azonban nem a tiszántúli községben, hanem Aradon bontakozott ki, ahol középiskoláit végezte. A római iskolások többségét jellemző életrajzi adat rá is érvényes: nehéz anyagi körülmények között kezdte meg tanulmányait a Képzőművészeti Főiskolán, olyannyira, hogy hamarosan meg is szakította. Megélhetési okok — no meg francia származású édesanyja — inspirálták előbb genfi, majd hosszabb párizsi tartózkodásra. E városokban sajátította el azt a mondén, frivol hangvételt, azt az „art déco"-t és az izmusok utóhajtását ötvöző stílust, amely éppolyan divatosnak minősült Nyugat-Európában, mint a stabilizálódó magyar viszonyok között. Jól jellemezte e korban készített képeit 1927-ben, a Pesti Hírlap hasábjain Kézdi-Kovács László: „Még néhol kubisztikus, különösen tájképi háttereiben, aktjaiba viszont erotikát visz bele, de mindenképpen érdekes és finom tud lenni."

„Franciás" képeivel mégsem aratott átütő sikert, megélhetését csak mint az újságok rendszeres illusztrátora tudta biztosítani. Első sikereit vallásos kompozícióival érte el. A *Szent Ferenc a madaraknak prédikál* című művére figyeltek fel először 1926-ban, a római iskola alakulása szempontjából döntő jelentőségű Egyházművészeti Kiállításon. De újmódian primitíveskedő szakrális modorral jelentkezett egy évvel később, Keleti Artúr *Angyali üdvözlet* című kötetének illusztrációiban is. Nyilvánvalóan ezek az egyházi tematikájú művek segítették hozzá 1928-ban, a nyitó évben az itáliai ösztöndíjhoz. Molnár C. Pál, ha nem is tartozott a legkvalitátosabb Gerevich-felfedezettek közé, stílusvonzalma, tematikája a legtipikusabb rómaivá avatta. A modernségnek és az archaizálásnak azt a keverékét valósította meg, amelyik a legközérthetőbb volt, leginkább számíthatott a polgári, az egyházi és a hivatalos körök támogatására. Művészetének felemás karakterét már egykori elemzője, Kampis Antal is érzékeltette a Magyar Művészetben: „Molnár nem szomjasszemű festő. A világból nem sok érdekli. Alig néhány témakör tölti be érdeklődését. Munkásságának gerince a vallásos festészet, melyhez állandóan vissza-visszatér. Különös ellentétképpen második problémája a ruhás vagy ruhátlan nőalak szépségének megrögzítése." Így a rómaiak 1931-es első hazai szereplésén magától értetődő módon állított ki *Angyali üdvözlet*et és nagyvilági, reneszánszos beállítású portrét *(Amalfi asszony képmása)*, *Utolsó vacsorá*t és „világi" kompozíciókat. Mindegyik műfajban híveket szerzett magának és irányzatának.

Beérkezettségét több fontos megbízás jelezte. Közülük is kiemelkedett az 1930-ban kiadott *Fioretti*-illusztrációk, a sikeres *Cyrano*-fametszetsorozat, a *Magyar Legendárium*hoz készített ábrák (1931), valamint az első, állandó, nyilvánosság számára festett nagyszabású mű, a *Szent Imre-triptichon* a római iskolások házi plébániájában, a városmajori Szentlélek-templomban (1933). Bár ez utóbbi kép még híveiben is ellenérzést keltett az elnagyolt formák, a túl naivra sikerült figurák, az édeskés tónusú színek
544 miatt, 1934-ben rendezett Ernst Múzeum-beli kiállítása mégis közönségsiker lett. Nem utolsósorban azért, mert kielégítette a korszerűséggel kapcsolatos különféle igényeket. Ilyen értelemben forrásértékű Ybl Ervin 1934-es kritikája a Budapesti Hírlapban, szerinte ugyanis ekkorra már művészetében „összeforrott a két iskola, a hűvös raffináltság fölmelegedett a primitív kifejezés bensőségéből". Mindez azért lehetett figyelemre méltó a hivatalos kultúrpolitika irányítói számára, mert „Molnár C. Pál festészete a keresztényi szellemben megújhodott mai művészet legmeggyőzőbb dokumentuma".

Művészete az emlékezetes Ernst Múzeum-beli szereplés után is több vágányon haladt. A *Cyranó*val megkezdett színvonalas könyvillusztrátori munkáját a *Cellini*-képekkel folytatta, megőrizve húszas években elkezdett narratív grafikai modorát. A *Szent Imre*-oltárképen megpendített, államilag elfogadott modernségét a Párizsi Világkiállítás magyar pavilonjába készített *Magyar feltámadás* című kompozícióval, majd a budai *Szent Anna-templom mennyezetfreskójá*val (Kontuly Bélával együtt, 1937) népszerűsítette. A frivol, mondén képek sorát pedig az 1937-es Ernst Múzeum-beli tárlat műveivel fejlesztette tovább. A római iskola története szempontjából azért is tanulságos ez utóbbi anyag (amelyhez egyébként Kállai Ernő írt lelkes bevezető sorokat), mert az *Olaszországi emlékeim*, a *Vénasszonyok nyara*, a *Fantázia a Villa Adriana motívumaiból* című táblák az irányzat stilisztikai végpontját jelzik. Azt a kísérletsorozatot, amely egyértelműen a szürrealizmus felhígított változatával kacérkodik, de amelyet a
685 hivatalos kultúrpolitika még Ferenc József-díj (1935) és egyházművészeti elismerések fedezetében sem

mert vállalni. Így a negyvenes években Molnár C. Pál (a *Golf-szálló falképei*, az 1941-es Egyházművészeti Kiállításon szereplő *Keresztre feszítése*) csak a narratív, quattrocenteszk, archaizáló stílussal szerezhetett további híveket és megbízásokat. Szürrealisztikus képépítési módszerét jóval a felszabadulás után, a hatvanas években újította fel.

HEINTZ HENRIK

A római iskola első generációjának nagy ígérete, a vegytiszta novecentós archaizálás jellegzetes képviselője volt Heintz Henrik (1896—1955). A húszas évek elejétől a Képzőművészeti Főiskolán mint Réti István növendéke sajátította el a plein air festészet fortélyait. Egyéniségéhez azonban sem az impresszionizmus továbbfejlesztése, sem a polgári táblaképfestészet hagyományai nem álltak közel, és így — 1926-os utazása idején — nyitottan fogadhatta be az itáliai művészettörténeti élményanyagot. A húszas évek megújult egyházművészeti koncepcióját legelőször ő értette meg. A kora quattrocento fordulatainak tudatos alkalmazásával alkotta az 1926-os Egyházművészeti Kiállítás sikerképét, az első díjat nyert *Szent Ferenc a madaraknak prédikál* című művet, amely lehetővé tette, hogy a római ösztöndíjasok első évfolyamába kerüljön.

Noha próbálkozott kisméretű zsánerképfestéssel, mint Aba-Novák (*Cirkusz Szentendrén*, 1926), és
igyekezett a történelmi festészetben is jeleset alkotni (*Muhi csata*, 1939, a miskolci vármegyeházán), fő
témája a vallásos élet maradt; ebbe akart sajátosan egyéni, kissé északias ízt csempészni. Gerevich Tibor
megállapítása szerint festészetére „nemcsak az Itália-rajongó érzelmes preraffaelitizmus", hanem „a 684
felvidéki oltárokra jellemző dekoratív ötletesség" is hatott. Komorabb, hidegebb hangvétele így
némiképpen elkülönítette Jeges Ernő epikus könnyedségétől — pedig a közelében dolgozott mint a
Szentendrei Festők Társaságának alapító tagja, de ugyanakkor Molnár C. Pál felfogásától is. Hűvös
modora, precíz festői kelléktára alkalmassá tették portrémegbízások korrekt elvégzésére (*Kettős arckép*,
1933), egy-egy kisebb egyházi mű megalkotására (a *dunapataji templom szekkói*, 1942). Az állami és
egyházi reprezentációt egyesíteni akaró *Szent István-triptichon*ja (1938) visszhangtalan vállalkozás
maradt.

JEGES ERNŐ

Jeges Ernő (1898—1956) Torontálvásárhelyen született, anyagi nehézségekkel küzdő vasutascsalád gyermekeként. Tehetségét, rajzolni tudását már a makói gimnáziumban töltött évek alatt felfedezték, és Temesvárról — ahol érettségizett — műkedvelői pártfogás révén csakhamar eljuthatott a budapesti Képzőművészeti Főiskolára, ahol Réti István növendéke lett. A háborús évek nehéz megélhetési viszonyai az ösztöndíj nélkül maradt főiskolást grafikai aprómunkák, ex librisek, könyvfejlécek, plakátok tervezésére serkentették. Ez a gyakorlat tette lehetővé számára, hogy a Tanácsköztársaság egyik legfoglalkoztatottabb plakátművésze legyen *(Az alkohol meghalt, Fel, proletárok!)*. Esztétikai szempontból különösen kiemelkedőek betűkompozíciói *(Testvérek)*. Induló éveit a posztcézanne-i paszticitáskeresés határozta meg, akárcsak Szőnyi István nyomán haladó legtöbb kortársáét. *Piros sapkás önarcképe*, *Vénusza*, *Zsuzsanná*ja még elválaszthatatlanok a Nyolcak eredményeihez visszakanyarodó, az ő élményvilágukat megismétlő, világháború után induló generáció átlagtermésétől.

A rövid életű bicskei művésztelepen eltöltött évek után első kiemelkedő sikere a *Danae* képpel elnyert
Nemes Marcell-féle utazási ösztöndíj (1924-ben), amelynek jóvoltából két évet tölthetett a francia
fővárosban. 1925 után, Párizsból hazatérve azonban nem tudta kamatoztatni sem szolid avantgarde
tapasztalatait, sem alkalmazott grafikusi képességeit. Mint a Szentendrei Festők Társaságának alapító
tagja vett részt kiállításokon provinciális ízű, kislélegzetű tájképeivel, akvarelljeivel, rézkarcaival. A 553
stagnálást megszakító nagy lehetőségnek ígérkezett tehát számára az 1933—1935. évekre elnyert római
ösztöndíj. Itáliában — miután beiratkozott a római Képzőművészeti Akadémia Ferruccio Ferrazzi
vezette freskó tanszakára — végre lehetőséget látott ambíciói és a külső körülmények közötti összhang

megteremtésére. Római kompozíciója (*Bakócz Tamás pápajelöltként Rómába vonul*, 1934) kétségtelenül nagy visszhangot váltott ki, és egyszeriben módosította a festőről a közvéleményben korábban kialakított képet. „Annyira szokatlant, újat és mást alkotott... — írta Kopp Jenő a Katholikus Szemlében, 1937-ben —, hogy az elért eredményekben egyelőre fenntartás nélkül csupán szándékának bátorságát és a kivitelbe beleadott tömérdek munkát dicsérhetjük." Ám ez a szándék is elégnek bizonyult, hogy 1936-ban mint a régen várt történeti festészet megújítója elnyerhesse a főváros Ferenc József-díját. Ettől az időtől kezdve Jeges — Aba-Novák, Kontuly és Medveczky után — a római iskola legtöbbet foglalkoztatott falképfestője lett. Bár a kiállítási kritikák tanúsága szerint osztatlan elismerést csupán szellemesnek mondott komponálóképessége és rajzi biztonsága szerzett — harsány színvilága kevésbé —, ez a megbízókat nem riasztotta vissza a budai *Szent Imre-kápolna mennyezetkazettái*nak kifestetésétől (1938) vagy a budavári *Helyőrségi templom falképei*nek finanszírozásától (1939).

A kortársak az 1943-ban alkotott *balatonfűzfői Szent Imre-kápolna szekkói*ban látták Jeges Ernő fő műveit. E történeti-egyházi kompozíciók bizonyos fokig mérsékelték a Bakócz-képen megpendített tarkaságot, és felfokozták az archaizálás quattrocenteszk elemeit. Ma inkább más típusú munkáit méltányoljuk. A harmincas-negyvenes években monumentális munkái mellett végig színvonalasat alkotott alkalmazott grafikáiban (*Stühmer-csomagolás*, 1930; *Ne importálj!*, plakát). Utolsó nagyobb lélegzetű munkája, a pesti Szeminárium óriási terjedelmű falképsorozata (1944—1949) már — a megváltozott igények és követelmények miatt is — visszhangtalan maradt.

OHMANN BÉLA

Ohmann Béla (1890—1968) Budapesten született. A római iskola kritikusai közül többen (Entz Géza, Jajczay János, Ybl Ervin) az ő művészetében látták leginkább megvalósulni azt az elvet és azt a vezéregyéniség magatartást, amelyet a festészetben Aba-Novák képviselt, noha a Collegium Hungaricum hivatalos ösztöndíjasai közé sosem tartozott, hiszen olaszországi tanulmányútja még a húszas évek közepére esett. Az Iparművészeti Iskolában folytatott előtanulmányai (1911—1916) eleve biztosítékot nyújtottak az alkalmazott művészetekben való jártasságra. Mint Simay Imre és Mátrai Lajos növendéke igen hamar, már negyedéves korában önálló tervezési feladatokhoz jutott és — 1920-ban publikált síremléktervének tanúsága szerint — ekkor már fölényesen össze tudta egyeztetni a plasztikai és az
13 építészeti ismereteket. Bár korai művei, mint amilyen a *Hangya-székház* számára készített relief (1921, Mátrai Lajossal) vagy a gödöllői premontrei rendház homlokzatát díszítő dekoratív plasztika (1928—1929), arra engedtek következtetni, hogy mesterük közelebb állt a késő szecesszióhoz, a finomkodó art déco-hoz, mint a modern szobrászat törekvéseihez, ez azonban ez nem zárta ki sem a római iskola élgárdájához való csatlakozást, sem jelentős monumentális feladatok elnyerését.

A szegedi Kémiai Intézet *Alkimista*-sorozata (1932) és a Rerrich Béla tervezte Nemzeti Emlékcsarnok plasztikái (*Temesvári Pelbárt, Ozorai Pipo, Mátyás király*, 1933) jelezték a minőségi fordulópontot Ohmann plasztikájában, és e művek után figyeltek fel sajátos kézjegyére is. „Ha mintaképek után néz, azt a középkor formavilágában találja meg — írta róla Pipics Zoltán. — Gyökérszálait egy régmúlt stíluskorszak talajába bocsátja, amely az érzést és kifejezés erejét a klasszikus szépségkánon fölébe helyezte s lelkiségével közel áll a materializmusból kiemelkedő mai ember lelkivilágához."

Alkalmazkodóképessége, iparművészi fogantatású anyagismerete és nem utolsósorban vonzalma az építészet iránt lehetővé tette, hogy a római iskola szinte valamennyi jelentősebb összművészeti vállalkozásában részt vegyen. A szegedi csonka torony *Szent Gellért-* és *Szent Imre-szobra*i (1932) vagy a pesti elektromos centrálé portáljára tervezett *Ephebosz* (1932) még megőrzött valami fanyar, dekadens modernséget, a franciás neoempire újrafogalmazásának szándékát. Ám a pasaréti templom főoltára (1933), a pécsi pálos templom oltára (1935), a szegedi Fogadalmi templom Glattfelder-oltára (1938) vagy a városmajori templom Szent László-oltára (1938) már feltétel nélkül romanizáltak, maradéktalanul kielégítve így a középkor szellemiségét restaurálni akaró modernebb egyházi mecenatúra vágyait. E modernebb egyházi mecenatúra ízlése azonban még mindig közelebb állt a Barlach vagy Lehmbruck képviselte német szakrális modernizmushoz, mint az olaszos formakincshez. Amikor Ohmann Mátrai

Lajos nyugalomba vonulása után átvette az Iparművészeti Iskola szobrász szakát, és 1938-ban *Patrona Hungariae-szobrá*val megnyerte az állami nagy aranyérmet, stílusának indokolásaképpen ő is az északi új művészet példáira hivatkozott. „Külföldi tanulmányútjaim meggyőztek, hogy főleg Németországban és Svédországban sokkal előbbre tart már az egyházművészet, mint nálunk, Magyarországon... Világosak, praktikusak, olcsók és áhítatosak" — nyilatkozott a 8 Órai Újságban. Az északi stílus győzelmeként értékelte Ybl Ervin a nevezetes rohanó angyalszobrot is (*Budavár visszavételének emléke,* 675
1936), azt a köztéri művet, amelynek első változata teli volt mediterrános, olaszos formaelemekkel, és amelynek végső megfogalmazása — a megbízók óhajainak eredményeképpen — a magyar középkort idéző azon stíluson alapult, amely Ohmann szegedi bemutatkozásának idején oly egyhangú tetszést váltott ki.

Ohmann népszerűségének és foglalkoztatottságának titka éppen ebben a stilisztikai simulékonyságban rejlett. Ahogy nem jelentett problémát számára a debreceni *Huszár Gál-emlékmű* (1934) patetikus „nagy realizmusa" vagy a középkorias kegytárgyak sora (a szegedi és a csornai templomok számára), úgy 808
köztérre állított körplasztikáiban is mindig megtalálta azt a kellemes kompromisszumot, amely a romanizálás-gotizálás hámrétege alól felsejlő klasszicizálás szándékából fakadt, és amely tipikusan római iskolássá avatta plasztikai megoldásait. E nemben legsikerültebb műve a székesfehérvári Szent Anna-kápolna előtt felállított *Kálmáncsehi Domonkos* (1938) mészkőszobor, amely mind léptékével, 829
mind belső arányaival még jó ideig mintaképül szolgált a fiatal köztéri szobrászoknak.

1944-től 1950-ig mint a Műszaki Egyetem díszítőszobrászati tanszékének professzora élte át a történelmi sorsfordulót, de a felszabadulás után — egy-két dekoratív munkát leszámítva — jelentősebb megbízáson már nem dolgozott.

JÁLICS ERNŐ

Jálics Ernő (1895—1964) a Somogy megyei Kadarkúton született. Apja elemi iskolai tanító volt, s maga is elvégezte a tanítóképzőt Pécsett, innen ment a frontra. Talán megrázó világháborús élményei is siettették döntő lépésében, hogy felhagyjon a tanítóskodással, és a művészi pályát válassza. Egy félévet — felesége visszaemlékezéseiből tudjuk — a Képzőművészeti Főiskola festő szakán, Benkhard Ágostnál töltött, de csakhamar felismerte szobrászi elhivatottságát, nem is annyira Radnai Béla, mint inkább Sidló Ferenc szuggesztív egyéniségének hatására. Mint Sidló tanársegédje nyerte első díjait (Nemes Marcell utazási ösztöndíj, Nemzeti Szalon-díj) és 1929—1930 között a pályájára nagy hatást gyakorló római ösztöndíjat.

„Jálics Ernőnek Lehmbruckhoz kapcsolódó neo-gótikus, mesterkélt korábbi stilje Rómában érdekesen alakult át szobrászibb, naturálisabb, tömörebb forma- és vonalszépségben gazdag stílussá" — mondta róla szabadegyetemi előadásában Gerevich Tibor, noha az új korszak szobraiban is elismerte Jálics vonzalmát az archaikus korok iránt. Ám a *Tékozló fiú* (1925), *Élet vize* (1926), *Énekek éneke* (1928) típusú németes gotizálásból átváltott egy olaszos gotizálásba — némi toszkán quattrocenteszk felhanggal — anélkül, hogy valaha is a tételes klasszicizálás bűvkörébe került volna. Ez a külön út azonban, amely leginkább még Mészáros László formaválasztására emlékeztetett, korántsem hozott gyors sikert vagy igazán számottevő kurzusmegbízást. Pedig 1931-ben a római ösztöndíjasok Nemzeti Szalon-beli kiállításán bemutatott *Női akt*ja jól mutatta hajlamát a monumentalitásra, a pátoszmentes nagyvo- 674
nalúság keresésére. Talán ez a pátosztalanság, amely választott formaideáljainak természetes velejárója lehetett, teremtett viszonylagos csendet Jálics körül. Mindenesetre az a *Köpülő asszony* (1939), amely 823
Tino di Camaino szellemét idézte, és azok az *Éva*-szobrok, amelyek félreérthetetlenül utaltak Jacopo della Quercia figuráira, nem szerezhettek könnyű népszerűséget alkotójuk számára.

Jálics egyszerűsítési programja valahol a félúton megrekedt, és plasztikája nem emelkedhetett olyan magaslatokra, mint Mészárosé. E megbicsakláshoz valószínűleg hozzájárult Jálics egyházművészet iránti elkötelezettsége is. Noha sem a veszprémi *Szent István—Gizella*-emlékműpályázaton (1938), sem a Szervita téri *Madonna*-tervével (1941), sem az *Angyalos Betlehem* versenyművel (1941) nem szerzett első díjat, igazi sikert, azért ő sem tudta kivonni magát a kor szakrális művészetfelfogásának konzervatív, üres formai kívánalmai alól. Tanú erre a Szent István-bazilika koronázást ábrázoló, hűvösen erőtlen

reliefje (1939), Madarassy Walterrel együtt alkotott, a két háború között megvalósult egyetlen jelentősebb szakrális munkája.

Különös feszültség figyelhető meg tehát Jálics életművében. Igazi szobrászi kvalitásai inkább azokban a kisplasztikákban érvényesülnek, amelyek a munkálkodó embert ábrázolták — *Zsákhordó* (1944), *Szénlapátoló* (1944) —, ambíciója mégis a reprezentáció felé vonzotta. A sors különös iróniája folytán legjelentősebb egyházművészeti munkáit a felszabadulás után alkotta, így a Bosnyák téri templom *Holdsarlós Madonná*ját (1962) és a budai ferences templom *Imádkozó angyalá*t (1964). Talán ez a kettősség magyarázza önmagával szemben táplált legendás elégedetlenségét, s a már elkészült szobrot mindig összetörni kész vívódását.

A Nemzeti Galériában őrzött kisbronzai, valamint *Pleidell János*t (1938), *Jajczay János*t (1938), *Gerlóczy Gedeon*t (1940) ábrázoló portréi, tehát az intim művek alighanem többet mondanak a múlt formaérzékei iránt tanúsított érzékenységéről, mint a Székesfehérvár számára készített háromméteres *Kálti Márk*ot és *Anonymus*t ábrázoló pirogránitszobrok (1940; elpusztultak).

KONTULY BÉLA

551 Kontuly Béla (1904—1983) Miskolcon született, de gyermek- és ifjúkorát Kassán töltötte magániskolát vezető építész apja mellett, és első képzőművész kapcsolatai is ehhez a városhoz kötötték. Ám Halász-Hradil Elemérrel és Zathureczky Edével kötött barátságánál fontosabb szerepet játszott pályaalakulásában beiratkozása a prágai képzőművészeti akadémiára (1921), ahol a naturalista-akadémikus előtanulmányokat egy csapásra kellett felülvizsgálnia az európai avantgarde fényében. Az élményanyagából fakadó kettős kötődés szinte tudathasadásszerűen végigvonult egész munkásságán.

A „modernségtől" első ízben akkor távolodott el, amikor a Prágában töltött év után Budapestre térvén, Réti István növendéke, majd 1927-től Dudits Andor tanársegédje lett, és első ízben akkor tért vissza a „modernséghez", amikor 1928—1930 között Rómában mint ösztöndíjas megismerkedett a „Párizstól és a forradalmiságtól mentes", de korszerűnek tűnő Casorati—Oppi-féle novecentizmussal. A Dudits-féle ekletikus akadémizmus jegyében készültek első szekkói, a gödöllői premontrei rendház falképei (1931) és a Klebelsberg megbízásából született szegedi egyetemi falképek (1931 — mindkettő elpusztult). Casorati és Oppi hatását tükrözik első igazi sikert aratott táblaképei, mint a Nemzeti Szalon 1931-es, római ösztöndíjasokat felvonultató tárlatán a *Táncosnők Tivoliban* (1931) vagy az 1932-ben, az Ernst Múzeum kiállításán feltűnt *Vakok* (1931) és a *Vízhordó asszonyok* (1932). „Ez a művészet — írta kiállításáról Lázár Béla —, noha formafelfogásában régi emlékeket vet fel bennünk, a gép precizitásában gyönyörködni tudó modern emberhez közel áll, s formai biztonsággal korunk uralkodó jellemét visszaadja." A „gép precizitása" azonban a hivatalos egyházi megbízók számára még novecentista külsőségek árán sem volt befogadható. Kontuly sok kritikát kapott *komáromi apszis-szekkó*ja (1936) után. Belátta: ha továbbra is a murális élmezőnyhöz akar tartozni, és nem óhajtja az aba-nováki kombattáns utat választani, engednie kell a már-már bauhausos Schlemmert idéző merevségből, de engednie kell az olaszos szimultaneista szerkesztésmódból is. Akadémista gyakorlatát amúgy is állandóan ébren tartották a sűrű arcképmegbízások (*Egy szerzetes portréja*, 1933; *Horthy Miklós*, 1935; *Albrecht hercegné*, 1944).

Így 1937-ben készült, még korszerű elemekkel megtüzdelt és szürke-rózsaszín színharmóniákkal tündöklő Párizsi Világkiállítás pannói után a székesfehérvári *Aranybulla falkép* (1937) és igazi freskókísérletei (vízivárosi Szent Anna-templom mennyezete — Molnár C. Pállal közösen —, 1938; Thököly úti dominikánus plébániatemplom *Szent Margit-* és *Szent Domonkos*-falképei, 1942—1943) már a neobarokk konzervatív kívánalmainak nyílt elfogadását jelentették. Nem is lehetett ez másként, ha összhangot keresünk az életmű s az ars poetica között: „Ahogy egy színész különböző szerepekbe beleéli magát, ma Hamlet, holnap Bánk bán, úgy élem magamat bele én is a különböző témákba" — nyilatkozta az Új Magyarság riporterének 1942-ben.

Murális megbízásainak mennyisége, témainterpretációinak hajlékonysága és nem utolsósorban díjai (Benczúr-díj, 1928; Balló-díj, 1934; Ipolyi-díj, 1936; Klebelsberg-díj, 1936; bécsi aranyérem, 1937; Ferenc József-díj, 1940) lehetővé tették, hogy Aba-Novák halála után, 1941-ben a Képzőművészeti Főiskolán átvegye a freskó tanszakot, amelyet 1947-ig vezetett.

MEDVECZKY JENŐ

Medveczky Jenő (1902—1969) a szepes megyei Savnikon született, de igazából Szolnokról indult, ahol 779
édesapja főkertészi állást vállalt, ahol ő maga érettségizett, és ahol első vizuális benyomásait szerezte. Elhivatottsága már gyermekkorában nyilvánvaló ténynek látszott; sem önmaga, sem családja nem kételkedett pályaválasztásának helyességében. 1921-től a Képzőművészeti Főiskolán Vaszary János osztályának egyik legígéretesebb növendéke volt. Azokkal a művészekkel indult — együtt lakott velük a húszas évek elején az epreskerti Stróbl-műterem hideg gipszraktárában — akiknek közös élménye volt a művésznyomor, a forradalmi tartalmakkal átitatott avantgarde „kompromittálódása" és az európai újklasszicizmusok térhódítása.

Medveczky már a húszas évek közepétől a megmerevedő franciás késő kubizmus modorában festette első képeit (*Lantos csendélet*, 1925; *Magdi*, 1926). Braque és Derain vitathatatlan hatásához később Matisse-é járult, különösen az 1927-ben elnyert Herczog Lipót-féle párizsi utazási ösztöndíj után. Vaszary hatása és a párizsi mintaképek ellenére a fiatal festő a húszas évek végére olyanféle újklasszicizmussal lepte meg a közönséget, amely eltért az itthon ismert és gyakorolt archaikus formakeresések átlagától. Medveczky ahhoz az olaszos újklasszicizmushoz közeledett, amely a formaértékek hiteles kontinuitása érdekében sajátosan integrálta az École de Paris bizonyos vívmányait. Ez a klasszicizmus ebben az időben még európai és korszerű szemléletről tanúskodott, és ezt Kassák Lajos a Nyugat hasábjain már 1928-ban észrevette. „Talán huszonöt éves sincs ez a fiatalember, s képeit nem a hangos színek, nem az érdekes véletlenszerűségek, hanem az ember belső harmóniája, s a síkra fölrakott színek és formák puritán egyszerűsége és egyensúlyba szerkesztése karakterizálja." Bizonyára a harmónia törvényeinek tiszteletben tartása, az örök témák felkutatásának szándéka, a formák mediterrán kultusza tette alkalmassá a római ösztöndíj elnyerésére (1929—1930). Mindez abban az időben történt, amikor az ösztöndíjas évfolyamok emberanyaga még nem hígult fel, amikor még sem Itáliában szerzett barátai — Pátzay Pál és Patkó Károly —, sem a magyar művészeti élet nem volt tisztában a római iskola igazi kultúrpolitikai jelentőségével.

Ha az Ernst Múzeum 1929-es csoportkiállításán feltűnést keltett *Görög drámá*ra vagy a *Koncert*re gondolunk, úgy tetszik, Medveczky klasszicizmusában nem jelentett cezúrát a Collegium Hungaricumban eltöltött néhány hónap. Az 1929-es, görögösnek, cinquecenteszknek minősített anyag szomszédságában akkor még szép számmal akadtak párizsias, és még inkább vaszarys képek is, mint amilyen a *Menyasszony* vagy a *Testvérek*. Ez a kettősség, ez a stílusingadozás szűnt meg a római időszak után, és adta át helyét egyfajta különös klasszicizmusnak, a már-már szürrealisztikusan ideális perspektíva ábrázolásnak (*Önarckép*, 1929) és az elvont harmóniatörvények illusztrálásának (*Terasz*, 1934; *Pieta*, 1934). Genthon István e korszakról írt jellemzése ma is érvényes: „Kiindulópontja mindig absztrakt, képgondolatai elvontak, megjelenítésük annál konkrétabb. A képet rendkívül szabatosan rajzolja meg, világából az esetlegességet teljesen kirekeszti. Sokat ad a kontúrok tisztaságára, általában a vonal élete, a kalligrafikus előadásmód igen nagy szerepet játszik formavilágában, noha a tér viszonylataira is ügyel, s az alakok plaszticitását sem hanyagolja el." Mindezek a tulajdonságok elvileg alkalmassá tették volna nagy egyházi és állami megbízások teljesítésére, hiszen mind figuraképzésével, mind kompozíciócentrikus rajzosságával eleve sejttette vonzalmát a murális példaképek iránt, és szakítani akarását a hazai levegőfestés hagyományaival. (Egy 1940-ben írott levelében nem véletlenül jelölte meg szellemi rokonai között Székely Bertalant.)

Medveczky azonban nem lett a korszak kedvelt falképfestője, és az életmű egészében sem játszottak kiemelkedő szerepet a murális művek. Az Eucharisztikus Kongresszus ünnepségsorozatához kapcsolódó *Flórián-kápolna freskó*i (1938) például Medveczky művészetét a legelőnytelenebb oldaláról mutatták be.

Felfokozott rajzossága ezúttal a kényszeredettséget dokumentálta, pasztellszíne nem az európai kulturáltságot, hanem az erőtlenséget, kiegyensúlyozott kompozíciója pedig a formák kiürülését bizonyította. De a ránk maradt dokumentumok alapján nem lehetett sikerült mű a második világháborúban elpusztult Veronika-kápolna *Krisztológia-ciklus*a sem (1939), mint ahogy Aba-Novák vagy Kontuly pannói mellett jelentéktelennek hathatott a Párizsi Világkiállításra készített, a magyar mezőgazdaságot szimbolizáló, szimultaneista technikát hasznosító kompozíció is (1936). A táblaképek és a murálisok kvalitásbeli különbsége érthetőbbé válik Medveczky „ideológiai vallomásának" fényében. 1937-ből való következő nyilatkozata: „A diktatórikus államok művészi igénye elsősorban a reprezentáció, ami — erőszakolt dolog lévén — legtöbbször üres és kongó. Mivel a szellemi és művészi életnek természetes kialakulása még nem termelte ki az általános érvényű formáit, az irányított művész kényszerül régi elavasodott formákhoz nyúlni. Ez közérthetőbb is, sima is benső feszültség híján." Medveczky két háború közötti termése ma a római iskola legnagyobb paradoxonának tűnik: az a művész, aki a legkövetkezetesebben, a legautentikusabb forrásokból merítve fejlesztette ki az újklasszicizmust, végül is nem lett reprezentánsává annak a csoportosulásnak, amely a hagyományos formákhoz való visszatérést tűzte ki zászlajára.

Medveczky klasszicizmusának társtalanságát jól dokumentálják a harmincas években festett tájképei és „ideálzsánerei" is. Ezeken a kisméretű táblákon (*Alföld*, 1934; *Enthusiasmus*, 1940; *Kútnál*, 1942) a marées-i, Puvis de Chavannes-i úton haladt, tehát a végsőkig egyensúlyozott kompozíciót lágyított, derengő színharmóniákkal próbálta enyhíteni és a humánum hangulatával megtölteni. Tematikája ezekben a művekben egyre inkább lehatárolódott. Az örök visszatérés jegyében alkotott képszerkezetei az örök motívumok összefonódására épültek; vágtató vagy pihenő lovakra, ruhátlan vagy időtlen
800 lepleket viselő, ideális termetű nőkre, sosem fonnyadó gyümölcsökre vagy anya-gyermek kompozíciókra.

A negyvenes évek elején ugyan Medveczky piktúráját is megkísértette a belső emóció kivetítésének szándéka, akárcsak ebben az időben Fónyi Gézát, Domanovszky Endrét, Duray Tibort. Tanú erre a táti plébániatemplom haragvó *Krisztus*t ábrázoló freskója (1940), az 1941-es Egyházművészeti Kiállításon bemutatott *Golgota* vagy a *Szent László*-kompozíció (1942), de az életmű egészének ismeretében ez a hangváltási kísérlet nem termett jelentős műveket és nem is tartott hosszú ideig. A pillanatnyi stílusbillenést valószínűleg a művész életében bekövetkezett változások is magyarázzák. A negyvenes évek elején házassága válságba jutott, második feleségének zsidó származása miatt pedig vállalnia kellett a mellőzést. Ilyen értelemben e különös, nagyméretű kompozíciók kulcsművek még akkor is, ha nem érik
322 el sem a húszas évek végén készült szobrászias képek tisztaságát (*Háromfigurás kompozíció*, 1929), sem a firenzei manieristáktól megihletett portrék precizitását (*Női képmás*, 1933), sem a falusi utcaképek megszűrt líráját (*Tihanyi utca*, 1940—1941).

KÁKAY SZABÓ GYÖRGY

Kákay Szabó György (1903—1964) a Bihar megyei Tenkén született. A római iskola „kismesterei" közé tartozott, nem tehetsége, hanem inkább más irányú, restaurátori tevékenysége miatt. Szakmai indíttatását az Iparművészeti Iskolában Helbing Ferenctől és Haranghy Jenőtől kapta, de igazi
122 mesterének Glatz Oszkárt tekintette, akinek 1924-től az osztályába járt a Képzőművészeti Főiskolán.

Friss végzősként készítette első, feltűnést keltő művét, *Szent Ferenc a madaraknak prédikál* (1926) című kompozícióját, amelyet Csernoch-díjjal jutalmaztak az az évi Egyházművészeti Kiállításon. E táblakép már jelezte Kákay Szabó elkötelezettségét az archaikus formanyelv, és ezen túl az archaikus festési technológiák iránt. Ez a vonzalom elmélyült 1929—1930-as római ösztöndíja alatt, amelyet egy *Üdvözlégy Mária*-kép sikere után nyert el. A Collegium Hungaricumban eltöltött évek után stílusa némiképp megváltozott. „Bár nagyobb kompozícióiban nem tudja magától távoltartani egy bizonyos preraffaelista ornamentalizmus kísértéseit, főleg arcképeiben sikerül neki a quattrocentót egyéni és realisztikus szemszögből megragadnia" — írta gyűjteményes kiállítása után az Az Est kritikusa 1933-ban. Kákay Szabó ugyanis az évtizedfordulótól kezdve olyan új hangvételű, intim táblaképekkel lepte

meg a római iskolát lelkesen fogadó közönséget, amelyek szerencsésen ötvözték a novecento száraz, pontos manírját a Neue Sachlichkeit kegyetlen, éleslátásra tanító előadásmódjával (*Önarckép*, 1931; 683 *Signorelli kisasszony arcképe*, 1930; *Leányfej*, 1933). Ám, hogy ez a modern portréstílus csak időleges és viszonylagos volt Kákay Szabó életművében, arról a portrékkal párhuzamosan festett *Szent György-* (1929) és *Szent Imre-* (1930) kompozíciók másféle légköre tudósít, valamint az a tény, hogy 1930—1931-ben, az újból megkapott itáliai ösztöndíj után végleg a restaurátori munkát választotta. Mauro Pelliccioli asszisztenseként a milánói Brerában, majd egy évvel később Helmuth Ruhemann tanítványaként a berlini Kaiser Friedrich Múzeumban olyan európai és hazai tekintélyt szerzett magának, hogy táblaképfestési tevékenysége jelentéktelenné vált a Perugino-kép felfedezésének vagy a váci Maulbertsch-freskók szenzációs konzerválásának árnyékában.

ERDEY DEZSŐ

Erdey Dezső (1902—1957) a Torontál megyei Istvánföldén született, 1920-ban Szegeden érettségizett, majd 1921—1924 között a budapesti Képzőművészeti Főiskolán tanult, előbb Radnai Béla, később Szentgyörgyi István növendékeként. Ez utóbbinak csakhamar asszisztense lett a szobrász tanszéken. Pályakezdésére is a magyar újklasszicizmus e jeles képviselője hatott leginkább, hiszen 1926-ban tett párizsi tanulmányútja során sem az avantgarde, sem a más típusú tradicionális plasztika nem érintette mélyebben. Tanúsítják ezt első jelentősebb munkái, az 1925—1926-ban mintázott *Narkisszosz*, az 1927-ben befejezett *Néger fiú fej*, és mindenekelőtt első sikere, az 1927-ben Rökk Szilárd-díjat nyert *Vízhordó* 234 *fiú*, a Szentgyörgyi-féle formaképzés kongeniális felidézése.

Mint pályatársainak többségére, rá is döntően hatottak a római Collegium Hungaricumban eltöltött évek (1928—1930). Bár Gerevich Tibor minősítése szerint „Erdey Dezsőnek a részletek finomságát hatásosan érvényesítő mintázása a quattrocento szobrászatának példáján tökéletesedett" — Szentgyörgyi-szerű klasszicizmusa azonnal telítődött más stílusjegyekkel, ha arra megrendelői igény mutatkozott. A legjellegzetessebb és legellentétesebb példák erre a Székesfehérvárott 1938-ban felállított *Varkocs kapitány* gotizáló, az 1941-es Egyházművészeti Kiállításra készült *Szent Imre herceg* romanizáló és az 900 1941-es Szervita téri pályázaton első díjat nyert *Madonna* barokkizáló kompozíciói.

A harmincas években felállított köztéri műveinek egyenetlen színvonalával és változó stílusvonzalmaival szemben kisplasztikáiban, portréiban és érmeiben — erről tanúskodtak 1934-es és 1938-as Ernst Múzeum-beli kiállításai — megmaradt a korábban kiérlelt stílusnál, szolid értékőrzésnél. „A póztalan és hidegség nélküli újklasszicizmus képviselőjének tartjuk — írta kritikusa —, szemben a fölöslegesen, modorosan archaizálókkal." E nemben készült legjobb művei a *Konthy család síremléke* (1929), *Taubl Gézáné képmása* (1934), *Lírás férfiakt* (1934), valamint a *Birkózó vándordíj* (1930) plakettet követő számos érem és relief. Pályája a felszabadulás után jelentősebb törés nélkül folytatódhatott.

BUZA BARNA

Buza Barna (1910—) a római iskolás szobrászok második nemzedékének jó felkészültségű, egyenletes teljesítményt produkáló tagja volt. Azok közé a művészek közé tartozott, akik a klasszicista iskolázottságot a nemes naturalizmus irányával egyesítették. Kallós Ede ajánlására vették fel a Képzőművészeti Főiskolára Szentgyörgyi István és Sidló Ferenc növendékének. 1928 és 1935 között — főként előbbi mesterének útmutatásai alapján — a hildebrandi szobrászat lényegéből mindazt elsajátította, amit a korízlés megkívánt. Már 1932-ben kiállított, 1933-ban pedig egy kútfigurájával megnyerte az ifjúsági szobrászati díjat. A harmincas évek elején készített plasztikái (*Siva*, 1934; *Japán nő*, 1934) kitűntek érzékeny felületkezelésükkel és kissé enervált, az art déco hatását tükröző egzotikumukkal.

1935—1936-ban, szinte a főiskoláról egyenesen Rómába mehetett. Érdeklődése főképp a monumentalitás, az épületplasztika és a faszobrászat felé vonzotta. Az előbbieket már ösztöndíjas évei alatt is

gyakorolta: a *Salome* és az *Elsőszülött* című művei már nem kiállítási, hanem architektonikus keretet igényeltek volna. Noha megpályázta a kor legjelentősebb emlékműveit (*Gömbös Gyula, Klebelsberg Kunó, Szent István*), elnyerni nem sikerült őket, és így nem tartozott a legtöbbet foglalkoztatott hivatalos szobrászok közé. A harmincas évek második felétől specialitása az anyagok virtuóz váltogatása lett. Elsősorban a fát kedvelte, de — ellentétben a népi miszticizmus jegyében alkotó erdélyi fafaragó iskolával — hűvös, mértéktartó stílusban dolgozott. E korszak legjobb műve a *Szent Taddeus* körtefa szobor, amely az 1941-es Egyházművészeti Kiállítás egyik nagy sikere volt. Benne a zárt tömbszerűség keleties, Borberekire emlékeztető koncepciója a gótika törékenyebb formaképzésével egyesült. A tételes archaizálástól nyilván Medgyessy Ferenccel való intenzív kapcsolata is visszatartotta. Ezt a
899 mértéktartást tükrözte a *Szent László* (1940) című lovasszobor és a *Diana* című akt (1938) méltóságteljes formaképzése.

ANTAL KÁROLY

A rómaiak „második nemzedékének" legerősebb egyénisége Antal Károly (1909—) volt. Kristályosan összpontosult benne az a monumentalitás iránti hajlam és az a múlt iránti fogékonyság, amely a csoportosulás valamennyi tagja számára követelményként jelentkezett. Család nélkül, árva gyerekként, intézetekben nőtt fel. Ő is végigjárta a kor kötelező szobrászképzőjét: előbb az Iparművészeti Iskolán sajátította el a dekorativitás alapelemeit, és csak 1934-től lett Szentgyörgyi István klasszicizmusának értő növendéke a Képzőművészeti Főiskolán. Stílusát legdöntőbben Ohmann Béla befolyásolta, akinél 1931-től 1 pengő napidíjért végezte a kivitelezési munkákat a kor sok nagyszabású köztéri művénél.

1934—1935-ös római ösztöndíja inkább megerősítette elképzeléseiben, nem nyitott új korszakot munkásságában. Így alig érintették a klasszikus és reneszánsz munkák, annál inkább az archaikus plasztikák, a középkori emlékek és — az 1934-es velencei biennálé jóvoltából — Bourdelle és Muhina művészete. E korszak legjellemzőbb művei — sok kurosz-, illetve kórészerű akt mellett — egy *Női fej* (1934) és egy rusztikus *Szent Péter* (1934).

1935-től rendszeres résztvevője lett a Nemzeti Szalonban évenként rendezett 8 festő, 8 szobrász tárlatsorozatnak, amely a klasszicizmus és a turáni vonulat között sajátos harmadik utat képviselt.
757 Ismertté akkor vált, amikor kivitelezhette a *Julián és Gellért barát emlékművet* (1937). A szerencsés kompozíciójú, ihletett emlékmű tette számára lehetővé, hogy elnyerje a pécsi székesegyház apostolszobraira kiírt pályázatot (1939).

ABONYI GRANTNER JENŐ

Abonyi Grantner Jenő (1907—1983) Budapesten született egy nélkülözések között élő vasutascsaládban. A jól rajzoló, tehetséges fiú már tizenöt éves korában az Iparművészeti Iskola hallgatója, Mátrai Lajos és Simay Imre növendéke, de tanulmányait anyagi okokból többször is megszakította. Így került többek között a gumigyárba játékállatfigura-modellátornak. A Képzőművészeti Főiskolát mindössze az 1928/29-es tanévben látogatta Szentgyörgyi István növendékeként, de a szakmai ismeretek elsajátítása céljából többre nem is volt szüksége: 1928-tól rendszeresen kiállított, és az első kritikák tanúsága szerint mintázókészsége, műveltsége és komponálni tudása ekkor már mesternek mutatta (*Medúza*, 1928; *Fürdősapkás lány*, 1930).

560 Római ösztöndíját viszonylag fiatalon szerezte (1933—1934), még akkor, amikor stílusát és mondanivalóját kevéssé befolyásolták a hazai tradíciók. Így Grantner azok közé az ösztöndíjasok közé tartozott, akik a legvértezetlenebbül fogadták az olaszországi novecento patetikusan klasszicizáló álmonumentalitását. Már ösztöndíjas éveiben is a Foro Italico ihlette atlétaszobrok foglalkoztatták leginkább, amelyeket michelangelói arányokkal és leonardói mosollyal látott el (*Dobó atléta*, 1933).

Hazatérése után a köztéri szobrászat eszköztárának birtokában rendszeresen indult az
679 emlékműpályázatokon. Első, nyilvánosság elé került műve, a *Georgia-bérház* kecses nőalakja (1935) még

őrzött bizonyos lehmbruckos, szecessziós hatást, de a Lovas úton felállított *Hajdú-emlékmű* (1935) és az *1-es honvédek emlékműterve* (1935) már az újklasszicista szobrászat maradéktalan példái. Ebben a szellemben fogant az 1938-ban kivitelezett *Klebelsberg-emlékmű* is, Grantner legnagyobb szakmai sikere. Többek között Pátzay Pál és Horvay István elől nyerte el a megbízást. „Ez az emlékmű — írta elemzője, Entz Géza a Magyar Kultúrszemlében — Grantner művészetének nemes naturalizmusára is kiváló példa. Gondolunk itt a mellékalakok megfogalmazására, melyek minden természethűségük ellenére is a kompozícióba való szerves beleilleszkedésük következtében a valóság síkjából a művészet síkjába emelkednek." Ez a „nemes naturalizmus" legszerencsésebben érzékenyen mintázott táncoló, mosolygó, 1067
lebegő nőalakjaiban (*Szent Erzsébet*, 1935; *Tavasz*, 1940; *Az ihlet*, 1943) és toszkános méltósággal fogalmazott büsztjeiben (*Bakay Lajos professzor portréja*, 1942) érvényesült. A *Klebelsberg-emlékmű* után és a felszabadulás előtt más, jelentősebb emlékműre nem kapott megbízást, noha dicsérettel szerepelt a *Madách-* (1938), a *Gömbös-* (1938) és a *Luther-* (1942) pályázatokon.

BOLDOGFAI FARKAS SÁNDOR

Boldogfai Farkas Sándor (1907—1970) kiegyensúlyozott színvonalával, fegyelmezett stílusával emelkedett ki a római iskolások átlagából. A Zala megyei Törökudvaron született, de gyerekkorától Pesten nevelkedett. 1922-től őt is az Iparművészeti Iskolán találjuk mint ötvöstanoncot, de az aprólékos előadásmód nem állt közel egyéniségéhez. 1927-től beiratkozott a Képzőművészeti Főiskolára, ahol Kisfaludi Strobl Zsigmond növendéke lett. Már tanulmányai alatt is felfigyeltek szakmai képességeire. 1932—1933-ban olasz állami támogatással került Rómába, ahol Calori osztályán, az Accademia di Belle Artin sajátította el az antik plasztika modern értelmezésének fortélyait. Rómában mintázott *Torzó*jának és *Szent Ferenc*ének tanúsága szerint a fiatal művészre leginkább az etruszk és az archaikus görög szobrászat hatott. Későbbi visszaemlékezéseiből azonban más ihletőforrás is kiderül, mindenekelőtt Meunier. Rómából hazajövet megmintázta a *Demagóg*ot és a *Munka után*t (1933): mindkét sikerült 571
kisplasztika a belga szobrász ihlető tanulmányozásáról árulkodik. Pályaindulásának nagy sikere az a karakteres *Copfos leány*-büszt, amelyet Petrovics Elek vásárolt meg a Szépművészeti Múzeum részére (1934). Mint római ösztöndíjastársainak többsége, ő is hamarosan az épületplasztika bűvkörébe került. Nem mindig sikerrel. Már a kortárs Entz Géza is megfigyelte: „Érdekes, hogy az a monumentális hatás, amely Boldogfai Farkas kisebb méretű műveiben olyan tisztán bontakozik ki, akkor, amikor a méreteket felfokozza, elhomályosul" — írta a Magyar Kultúrszemlében. Ennek ellenére számos síremléket, köztéri szobrot alkotott. Igazán harmonikus, jellegzetes mű ezek közül csak egy akadt: a pasaréti 830, 837
templom előtt elhelyezett *Madonna-kút* szobra (1938), amely egyben a római iskolás egyházművészeti klasszicizmus egyik utolsó stílustiszta példája. Pályája a felszabadulás után viszonylag töretlenül folytatódott.

SZOMOR LÁSZLÓ

A római iskolások útitársának számított Szomor László (1908—) is, a Nemzeti Szalonban rendezett 8 festő, 8 szobrász kiállítások állandó résztvevője. Budapesten született, 1927-től látogatta a Képzőművészeti Főiskolát, ahol Bory Jenő növendéke volt. A harmincas évek elején kitűnt zamatos, összefogott portréival, szűkszavú aktjaival. Közülük kettő — az *Anyám* és az *Anya* (mindkettő 1932) — 493
már ekkor közgyűjteménybe került. A római iskolásokkal rokon érdeklődését mindenekelőtt a porcelánszobrászatban elért eredményei mutatták. 1937 és 1940 között a pécsi Zsolnay-gyár megbízásából egész sorozatot készített vonalas stilizáltságú szenteket ábrázoló kisplasztikákból, amelyek a templomok giccses, színezett gipszszobrait voltak hivatva kiszorítani.

Mint a Nemzeti Szalonban kiállító többi szobrásztársát, a harmincas évek második felétől Szomort is a monumentalizmus foglalkoztatta. *Mecseknádasdi emlékműve* ugyan még Bory Jenő modorára emlékeztető neobarokk pátosszal telítődött (1938), de a *Központi Statisztikai Hivatal* falára tervezett *reliefje* (1941) és az *óbudai postapalota szobordísze* (1942) már olyan szobrásznak mutatták, aki a Borbereki-féle archaizmust éppúgy elsajátította, mint a római iskola második nemzedékének többi szobrásza.

SZABADOS BÉLA

A Szentgyörgyi István-féle hagyományok legkövetkezetesebb őrzőjének számított Szabados Béla (1894—). Viszonylag kevés művet alkotott, de a 8 festő, 8 szobrász Nemzeti Szalonban rendezett tárlatsorozat tanúsága szerint színvonala megbízható, ízlése kifinomult volt. Édesapja a kor ünnepelt zeneszerzője, ő komponálta az irredenta himnusznak, a Hiszekegynek a zenéjét. Ifjabb Szabados Béla is a hivatalos körök támogatását élvezte. A római ösztöndíjat 1931—1932-ben kapta meg.

1930-ban mintázott *Őszinteség* című szobra a hildebrandi plasztikai ideálok megértéséről tanúskodott, és ezektől az elvektől akkor sem tért el, amikor *Ősmagyart* vagy emlékművet készített.
770 Természetesen e szobrászat legautentikusabb műfaja — Szabados számára is — a női aktszobor maradt, itt tudta a legharmonikusabban megoldani a kecsesség és a nyugalom ritmikus összefonódását. Legnagyobb sikerét 1939-ben aratta *Kammermayer Károly* budapesti emlékművének megmintázásával, amely egyben a római ösztöndíjasok egyik legmaradandóbb értékű köztéri művének bizonyult.

MADARASSY WALTER

Madarassy Walter (1909—) a római iskolás érmészek legjelesebbje, Reményi József mellett voltaképpen a műfaj két háború közötti felvonásának egyik főszereplője volt. Dekorativitás iránti érzéke avatta a csoportosulás prominens tagjává. Budapesten született, az Iparrajziskolára iratkozott, ahol Mátrai és Simay növendéke lett. 1926-tól Reményi József osztályát látogatta, elkötelezte magát az érmészetnek. Hamarosan hivatalos megbízásokra is számíthatott. E műfaj azonban nem elégítette ki alkotói becsvágyát, 1938-tól — társainak többségéhez hasonlóan — beiratkozott a Képzőművészeti Főiskolára. Mestere Szentgyörgyi lett.

A nagyközönség előbb mint kisplasztikust ismerte meg. 1930-ban még érzékeny, majdnem impresszionisztikus ábrázolásmóddal tűnt fel (*Medúza, Krisztus-plakett*). Ebben az időben készült érmei a Reményi-hatás alatt részletezők, kicsit szecessziós ízűek voltak (*Trianon*, 1930).

Lendületet és stílusváltást köszönhetett az 1933—1934-es római ösztöndíjnak. Érmeire ekkortól fogva a klasszikus római pénzek és a Bargellóban megcsodált Pisanello-érmek hatottak; mértéktartóan
761, 762 mintázott kisplasztikáit pedig Verrocchio és a toszkán reneszánsz ihlette. Valósággal iskolát teremtett erősen domborított profil arcmásaival, amelyeket rendszerint elnagyolt, plasztikus feliratok egészítettek
826, 827 ki (*Rossana Casella, Jeges Ernő*, 1934). Az Eucharisztikus Kongresszus és a Szent István-év ünnepségsorozatában külön klasszist képviseltek Madarassy díjakat és elismeréseket szerzett érmei, amelyek jól példázták alkotójuk stílushajlékonyságát. Az évtized vége felé ugyanis működésére már inkább a neoromanika és a neogótika volt jellemző, semmint a számára korábban sikert hozó klasszicizáló reneszánsz. Legmaradandóbb alkotása minden bizonnyal a deáki templom oltára és Krisztus-szobra lett volna, ha a háború alatt nem pusztulnak el. A monumentalizmus és dekoráció iránti hajlamát így leginkább a székesfehérvári romkert reliefjei példázzák.

CSÚCS FERENC

Az érmészgeneráció tehetséges tagja volt Csúcs Ferenc (1905—) is. Szentesen született, igen szegény családból. Mészáros Lászlóhoz hasonlóan kenyerét először mint ötvösinas kereste, majd az Iparművészeti Iskolára beiratkozva Lux Elek tanítványa lett. Pályatársához hasonlóan ő is csak átmeneti állomásnak tekintette a dekorációs stúdiumokat, és 1927-től már a Képzőművészeti Főiskolát látogatta, ahol Szentgyörgyi István növendéke volt.

1929-től szerepelt kiállításokon, de sokáig sem a kritika, sem a pályatársak nem ismerték el mint „teljes értékű" szobrászt, csak mint olyan mestert, aki a cizellálási munkákat kiválóan meg tudja oldani. A fordulatot az ő munkásságában is a római ösztöndíj hozta, amelyet 1933-ben nyert el. Kivételes helyzetbe került: mint az olasz állam meghívottja és a római Accademia dei Belle Arti növendéke közelről tanulmányozhatta a kortárs itáliai plasztikai törekvéseket, elsősorban tanáráét, Libero Andreottiét. Archaizáló, finoman kidolgozott, mindazonáltal nagyvonalú művek születtek a külföldi élmények 904
nyomán (*Önarckép, Leányfej*, 1934).

Fő működési területe az érmészet maradt római tartózkodása után is, Boldogfai Farkassal, 1023, 1024
Madarassyval, Ispánkival ellentétben — talán protestáns neveltetésénél fogva — elsősorban a történelmi témákra specializálta magát. Stílusismerete és komponálókészsége az átlag fölé emelte teljesítményét (*Nagy Lajos*, 1938; *Mátyás-centenáriumi érmek*, 1940). Monumentális plasztikával is próbálkozott (*A Munka*, 1941), de a heroikus, szikár ábrázolásmód nem felelt meg alkatának. Annál több sikert aratott a harmincas évek második felében virtuóz állatszobraival.

BASILIDES BARNA

Basilides Barna (1903—1967) Tornalján született. Négy testvérével együtt — összhangban a szülői szándékkal — művészi pályára mentek, közülük ketten, Sándor és Barna a festőmesterséget választották. Basilides Barna 1920-tól a Képzőművészeti Főiskola hallgatója, előbb Bosznay István, majd Rudnay Gyula tanítványa volt. Az utóbbi mester Basilides számára döntő jelentőségű. Borongós színharmóniája, kurucos tematikája, kötődése a táblaképhez elképzelhetetlen lett volna a magyar késő romantika e példaképe nélkül. Stílusának másik összetevőjét, a japános irányba hajló késő szecessziót a Spirituális Művészek Társaságában sajátította el, amelynek 1925-től alapító tagja volt. 1929-ben — a Nemzeti Szalonban — rendezett kollektív kiállításának visszhangja után ítélve, ez a dekadensnek ítélt forma nem szerzett maradéktalan népszerűséget Basilidesnek. „Arra hivatott tehetsége volna, hogy egyéni sajátosságaival magasra kiemelkedjék környezetéből. De ehhez meg kellene szabadulnia attól, ami művészetében máris modorosság: az emberi alak elkényszeredett ábrázolásától" — írta az Újság kritikusa, többek között a *Vakok* és a *Munkásasszony* című jelentős képeiről.

Stílusa ekkor már végérvényesen kialakult; az évtizedfordulón Fülöp Antal Andorral, magánerőből 549
tett hosszabb olaszországi utazása festői világképén már nem sokat változtatott. Tanú erre többek között a legtöbbet publikált, legnépszerűbb műve, az 1930-ban festett *Halász*. Gerevich Tibor — talán Basilides rajzossága, tematikussága és antiimpresszionizmusa miatt — mégis a római iskola útitársának könyvelte el. Kaphatott ugyan megbízásokat nemzetközi és hazai kiállítási pavilonok dekorálására (Iparművészeti Társulat Jubileumi Kiállítása, 1935; Brüsszeli Világkiállítás magyar pavilonja, 1936), de mint református nem kaphatott megbízásokat a katolikus egyháztól. 1939—1940-ben elnyert állami római ösztöndíja sem változtatott ezen a besoroláson, nyilvánvalóan azért sem, mert ebben az időben már elfordult a hivatalos művészet programjától, és egyre inkább a magyar nacionalizmus progresszív szárnyához, Bajcsy-Zsilinszkyhez és a Sarló mozgalomhoz kapcsolódott. E szellem jegyében készült szombathelyi gobelinje (*Szent István*, 1940) és a *Terror* című képe (1943).

BASILIDES SÁNDOR

Basilides Sándor (1901—1980) Balassagyarmaton született a híres művészcsalád tagjaként. Pályája zökkenők nélkül indult. A Képzőművészeti Főiskolán Balló Ede és Rudnay Gyula tanítványa volt, csakhamar tanársegédi állást is szerzett. 1925-től rendszeresen kiállított, ettől az időtől fogva lett tagja a Spirituális Művészek Társaságának, és mint testvérére, rá is erős hatással volt a Remsey Jenő-féle érzelmes késő szecesszió. Ám Basilides Barnával ellentétben rá nem a dekoratív, japános képépítés vált jellemzővé, hanem a sötét tónus, a bolyhos körvonal, a lágy modellálás. Lázár Béla a magyar Bruegelnek nevezte, és ha ma túlzónak látjuk is a hasonlatot, a tematikát illetően találó a párhuzam a nagy
550 németalföldi mesterrel. Ezt a hasonlóságot látszanak alátámasztani a *Zsellérek* (1926), a *Rőzseszedés* (1932), a *Betlehemesek* (1941) című táblái, és mellettük a ferencvárosi, az újpesti, a balatoni és a felvidéki népet gyakran téli tájban ábrázoló zsánerszerű képei.

1927-ben írt ars poeticája ad kulcsot ehhez a kései szegényember-festészethez. „Az élet gazdag adottságai fogják képezni a tárgykört, mit képpé szűrődve lelkivilágom érzékel. Beállásom a szerető emberé. ... Éppen ezért feljajduló szavam lesz az emberi szenvedés segélykiáltása nevében a többiekhez, hogy kegyetlen önösségükben látni kényszerüljenek embertársaik fájdalmas kínlódásait." Ez a magatartás — bármennyire párosult is antiavantgarde művészetszemlélettel — távol tartotta a római iskola fő sodrától. 1934—1935-ös római ösztöndíja sem stílusban, sem témaválasztásában nem módosította művészete alapkarakterét. Egyetlen állami reprezentációt szolgáló műve, a *Buda visszavétele* gobelin (1943), melyet a Székesfőváros polgármesteri tanácstermébe szántak, inkább Rudnay közvetlen, a flamand barokk és a nemzeti romantika közvetett hatásáról tanúskodik, semmint a neoklasszicizmus vagy az olaszos archaizálás inspirációjáról.

ISTOKOVITS KÁLMÁN

A római iskola és az alföldi festészet egyik legsikeresebb összekötője az az Istokovits Kálmán (1898—) volt, aki — pályatársaival ellentétben — egyetlen murális megbízást sem kapott a két világháború között. Siklóson született kistisztviselő családból, de pályája Budapesten, Rudnay Gyula növendékeként a Képzőművészeti Főiskolán kezdődött. 1923-tól folyamatosan részt vett a magyar grafikai életben. A húszas években készített rézkarcaira nem a Szőnyi István kezdeményezte keményebb, összefogottabb, az avantgarde eredményeket bátrabban felhasználó stílus hatott, hanem egy lágyabb, Rembrandtra emlékeztető modor. E műfajban legnagyobb sikerét a zsáner megoldású *Komédiások* című művével aratta (1926), amelyet az Uffizi is megvásárolt, legmaradandóbb értéknek azonban az *Álom* című (1929) kompozíciója bizonyult, amely sejtelmességével, félárnyékaival már-már szürrealisztikus élményeket közvetített.

A húszas évek második felétől Istokovits a festészeti tárlatoknak is rendszeres szereplője volt, de még sem az 1926-os Egyházművészeti Kiállításon, sem a velencei biennálékon nem minősítették vérbeli piktornak. Elismertetéséhez, népszerűségéhez, úgy látszik, a római ösztöndíjra volt szükség. Az első évfolyamok „meghívottjai" közé tartozott; tehát nem pályázat útján, hanem addig elért eredményei révén részesült a megtiszteltetésben. Noha Gerevich Tibor összefoglalója szerint Istokovitsnak „nem volt mit tanulnia Rómában, csak motívumait gazdagította", az itáliai éveknek köszönhette az olaj temperára való felcserélését és a téma modernebb exponálását. *A Kánai menyegző* című táblája (1931) azonban világosan mutatta, hogy a kor egyházművészeti követelményeinek kevéssé felelhetett meg. A mellékfigurák karakterének felerősítése, a részletek túlhangsúlyozása, a szent tartalom világi környezetbe emelése éppolyan frivolan hatott, mint Aba-Novák képei, azok robusztus drámaisága nélkül. Így Istokovits mecénási köre elsősorban abból a középosztályból került ki, amelynek konzervatív ízlésén még a gazdasági depresszió sem változtatott. A harmincas évek első harmadától több száz női portrét festett Budapesten, hasonló számban vásáros jeleneteket, nyaranként Szolnokon mint a művésztelep rendszeres látogatója (*Fehér ruhás nő*, 1934; *Fekete ruhás nő*, 1935; *Szolnoki vásár*, 1935;

Karádi vásár, 1936). Közben időről időre megpróbálkozott vallásos és történelmi tematikával is, de továbbra is őrizte a Rudnay-féle magyaros kompozíciók szellemét (*Ecce Homo,* 1938). Így 1946 után meglehetősen felkészületlenül érte az első komolyabb megbízás, egy freskó a szemináriumi papneveldében, a római iskolások utolsó nagy együttes vállalkozásában.

MATTIONI ESZTER

A római iskola útitársaihoz tartozó festők közül Mattioni Eszter (1902—) aratta a legnagyobb sikert. Szekszárdon született, olasz eredetű családból. „Előképzettsége" is hasonlított az ösztöndíjasok többségéhez: először az Iparművészeti Iskolát látogatta (itt Helbing Ferenc növendéke volt), és csak később iratkozott be a Képzőművészeti Főiskolára Rudnay Gyula növendékeként. Plein air-es, oldott tájképfestő stílusát már a húszas évek második felében is egyfajta dekoratív érzék jellemezte. Színessége felerősödött Aba-Novák közelében, az igali művésztelepen, majd Szolnokon. A prizma színeiben pompázó parasztos életképei egyre összefogottabbak, tematikusabbak lettek, nyilvánvalóan az 1932-ben kapott Nemes Marcell-féle olaszországi utazási ösztöndíj eredményeképpen (*Öregasszony,* 1933, *Szolnoki halászok,* 1934). A harmincas évek közepén stílusában sajátos kettősség tapasztalható: temperatechnikája, száraz festő modora a római iskolásokhoz közelítette, színértelmezése viszont inkább a Gresham modorához, elsősorban Bernáth Aurél piktúrájához vonzotta.

Pályáján fordulópontot jelentett egy új eljárás és egy új technika kidolgozása. 1937-ben Pólya Ivánnal közösen kísérletezték ki az új épületdíszítő módszert, az úgynevezett hímes követ, amely a freskónak és a mozaiknak egy sajátos, novecentós ízű változata lett. Kezdetben egyszerű kőzúzalékkal próbálkozott (*Magyar anya,* 1937), majd építész kollégáinak tanácsára a nemes kövek használatára tért át. 1943-ban felavatott nagyméretű murálisán (a Stühmer-gyár előcsarnokában) már vegyesen használta a követ, márványt, arragonitot, gyöngykagylót. Szellemes dekorációs ötlete azonban nem párosult tartalmi mélységgel. Mattioni ünneplőbe öltözött menyecskéi, „nem etnográfiai alapon értelmezett" parasztos kislányai a két háború közötti „Gyöngyösbokréta" mozgalom legjellemzőbb képzőművészeti analógiáinak számítottak.

*

Vázlatosan áttekintve a római iskola legjelentősebb és legmarkánsabb képviselőinek életművét, immár felbonthatjuk a bevezetőben sommásan „relatív stílusegységgel" jelölt terminológiát is. Ez a közös jegy — függetlenül az egyes alkotók sajnálatos kompromisszumaitól vagy szakmai következetességétől — egyrészt az avantgarde örökséghez, másrészt a művészettörténeti múlthoz való viszonyban rejlett.

E közelítésben a római iskola története két periódusra oszlott, és ezt a két periódust többé-kevésbé a részt vevő művészek generációs különbsége is tükrözte. Az első vonulatba tartozó művészek — az 1890 és 1900 között születettek — alapélménye a magyar képzőművészet húszas években lejátszódott nagy hasadása volt: azaz a konzervatív akadémizmus és az emigrációba vonult modernizmus éles konfrontációja. E dichotómia a forma, a morál és az egzisztencia síkján egyaránt megmutatkozott. Az érintett művészek csakis azzal az újklasszicista eszköztárral tudták a feszültséget feloldani, amely különben más európai alkotók számára is feloldást kínált, ha a hagyományos értékek védelmére szövetkeztek. A római iskola első éveiben e klasszicisztikus program elsajátítása volt az elsődleges, és a forma alkalmazhatósága a másodlagos. Következésképpen a hangsúly az avantgarde által megrongált formák rehabilitációjára esett, és nem arra, hogy a már rehabilitált formákat hol és hogyan lehet alkalmazni. Ez a festőknél a temperatechnika elsajátításának ideje, a szobrászoknál a viaszvesztéses bronzöntés megtanulásának, az építészeknél az ősi formákat felnyitó, plasztikusan kezelt vasbeton szerkezet alkalmazásának periódusa volt.

A korszakhatár nemcsak azért húzható meg a harmincas évek első harmadánál, mert ekkorra a hermetikus közegben kipróbált műhelymunkák ideje már lejárt, hanem mert e klasszicizmus politikai jelentése felerősödött. Azáltal, hogy az olasz fasizmus hivatalos klasszicizáló stílusa, a novecento

elvesztette idillikusan modern felhangját, és azáltal, hogy egy másik, keményebb fasizmus a maga naturalizmusba hajló klasszicizmusával egyszerre lett szövetségese és konkurrenciája e mediterrán művészetnek, a magyar klasszicizálók stílusválasztásuk helyességét és alkalmazhatóságát illetően elbizonytalanodtak. Annál is inkább, mert a hivatalos Magyarország kultúrpolitikája — összhangban az irredenta, soviniszta népnemzeti ideológiával — semmiképpen sem mehetett bele egy ,,páneurópai stílus" támogatásába, még akkor sem, ha azt történetesen az egyházak szentesítették és a diktatúrák támogatták.

A római iskola második generációja — az 1900 és 1910 között születettek — már az ellenforradalmi kultúrpolitika közegén át szerezték vizuális alapélményeiket. Számukra az avantgarde így papirosízű művészettörténet lehetett csupán. E közelítésben másodlagos feladatnak látszott a formák rehabilitációja, és elsődlegesnek az adott társadalom vélt érdekeinek szolgálata. Ezért nem találunk a második generációs művészek között tisztán klasszicizálókat — még a szentképfestők között sem —, és ezért találjuk helyettük a stílusarchaizálókat. Az archaizálók egyik csoportja az önálló nemzeti múlt példatárából merített, elsősorban a román korból, másodsorban a gótikából. A másik csoport pedig egy sosem volt magyaros stílusideál jegyében próbálta aktualizálni a külföldi impulzusokat. E fiktív stílusnak volt egy „alföldi" és egy „erdélyi" szárnya is. E fázisban már nemcsak a proletárművészet-ellenesség jellemezte a római iskolát, hanem — megintcsak párhuzamosan haladva a politikában zajló eseményekkel — a liberális burzsoázia stílusával való szembefordulás is.

Abban a korszakában tehát, amelyben a hivatalos kultúrpolitika még nem fedezte fel a csoportosulásban rejlő hasznosítható erőt, a római iskola mint művészeti ellenzék a célok elérése érdekében a középosztállyal, azaz a városi polgársággal és az értelmiséggel is szövetkezett. Ezért az 1928 és 1933 közötti időszakban a csoportosulás produkciójának zömét még a hagyományos műfaji keretek határozták meg. Abban a korszakban viszont, amikor a részt vevő művészek már megszerezték az állami és egyházi megbízóktól az elérhető megbízásokat, a középosztálybeli támogatókra immár nem volt többé szükség, és így elvethették azokat a stíluskonvenciókat is, amelyeket a ,,polgári" művészet sajátított ki. A harmincas évek második felében így a polémia szintjén is kiéleződött az ellentét a római iskola és a regionális művészcsoportok tradicionális művészetet képviselő tagjai között. Nem is történhetett ez másként, ha figyelembe vesszük, hogy a hivatalos kultúrpolitikának — miután elhallgattatta a baloldalt — a jobboldali ideológiai áramlatokat legfeljebb ultrajobboldali áramlatokkal volt módja ütköztetni.

Az egykori ösztöndíjasok technikai-szakmai felkészültségét e tragikus történelmi folyamatok nem, vagy csak kevéssé érintették. A hagyományos értékek őrzéséből és a tudatos múltba fordulásból nemcsak negatívum, hanem pozitívum is született. A húszas-harmincas években a módszeres posztgraduális művészképzés olyan művészgárdát hozott létre, amelynek szakmai eszköztára, technikai ismeretanyaga évtizedekig képes volt a képzőművészeti közmunkák szolid színvonalát biztosítani. Vonatkozik ez elsősorban a szobrászokra, akik többnyire a korai hazai neoklasszicizmus Szentgyörgyi István képviselte változatát ötvözték az új eredményekkel, de a modern falképfestés technológiáját és a sok új típusú dekoratív eljárást is a római iskolások honosították meg Magyarországon.

VI. POSZTNAGYBÁNYA

De jó most elfeledni, hogy
Az élet rút és vad dolog,

Hogy itt, amennyi arc van,
Megannyi csúnya harc van.

Tóth Árpád: *Áprilisi capriccio (1927)*

1. A NAGYBÁNYAI HAGYOMÁNY TOVÁBBÉLÉSE

A Magyar Tanácsköztársaság leverése után az újból hivatalos iránnyá vált konzervatív akadémizmus a hajdani nagybányaiakat sem kímélte. A leglátványosabb intézkedések a Képzőművészeti Főiskolát sújtották: eltávolították a tanácskormány által kinevezett tanárokat, fegyelmi eljárás alá vonták a tanárok közül Lyka Károlyt, Réti Istvánt és több kitűnő növendéket. Ekkor zárták ki a Főiskoláról Szőnyi Istvánt. Az a paradox helyzet alakult azonban ki, hogy a már évek óta érlelt, Réti és Lyka felfogása szerint, vagyis egy nagybányaias nevelési gyakorlat értelmében előkészített főiskolai reform megvalósítása nem várathatott tovább magára. A főbb körvonalaiban 1920-ban megvalósult, a nagybányai iskola tapasztalatait főiskolai szintre általánosító reform azonban sohasem vált teljesen elfogadottá, minden előrelépést kisebb-nagyobb retorziók követtek. Maga Réti István csak 1923-ban lett rendes tanár. Noha 1927—1935 közötti rektori működése idején a főiskola viszonylag nyitottnak látszott — a növendékek a legeltérőbb törekvéseket képviselték —, Réti rektori tekintélyéből igazában csak arra futotta, hogy védje a szorosabban vett Nagybánya-követőket. 1931-ben nem tudta megakadályozni Csók István és Vaszary János stiláris és művészetszemléleti okok miatti elbocsátását. 1936-ban Lyka Károly is távozott, és két év múlva Rétit érte váratlanul a megalázó nyugdíjazás. Az egyre több főiskolai pozícióhoz jutó, konzervatív oktatási formákat erősítő hivatalos művészet térhódítását így oly módon is értelmezték (főként Réti írásai nyomán), hogy az a nagybányai hagyomány ellen irányult, jóllehet — ha nem is a főiskola keretei között — az 1920-ban alakult Szinyei Társaság a nagybányaias természetelvűség alapján, de annál jóval tágabb kereteket vállalva lett a művészeti élet igen fontos szervező fóruma.

Természetes, hogy a hajdani nagybányai csoportosulás még élő tagjai aligha tudhattak az egykori szellemben tömörülni. Nemcsak az lett világos Réti számára — egy 1939-es interjú szavai szerint —, hogy Nagybánya a múlt századi művészet szellemében fogant kezdeményezés volt, hanem a földrajzi távolság, a Nagybányán (Baia Marén) maradtak művészi gyengülése is illuzórikussá tette a régi Nagybánya-fogalom ébrentartását. Réti ugyan el-ellátogatott Nagybányára, de inkább csak *Thorma Jánossal* (1870—1937) volt kapcsolata, aki 1927-ig a nagybányai szabadiskolát vezette, és 1937-ben bekövetkezett haláláig ott élt. Közel két évtizednyi terméséből, portréiból, tájaiból csak kevés került Magyarországra, s 346
az évtizedeken át festett, végül nem teljesen befejezett *Talpra, magyar!* érzékletes részletei, jól megformált típusai ellenére sem több, mint történelmi nosztalgia. A nagybányai első nemzedék tagjai közül *Glatz Oszkár* (1872—1958) volt Réti legfőbb támasza, de kizárólag főiskolai vonatkozásban. Glatz 1914—1938 között tanított a főiskolán, és okkal emlékeznek rá úgy, mint gondos, következetes művésztanárra. Festészete azonban fokozatosan felhígult, üde hangulatú népi zsánerei a divatos polgári ízlést elégítették 526
ki. A nagybányai hagyományt leginkább vállaló, a második nemzedékhez tartozó festők, mint *Mikola András* (1884—1970), *Börtsök Samu* (1881—1931), *Krizsán János* (1886—1948) mindvégig Nagybányán

dolgoztak, festészeti törekvéseik középpontjában az egykori nagybányai tájideál állt; egyikük sem tudta vállalni Thorma után a festőiskola vezetését.

Réti István (1872—1945) mindig is keveset és lassan dolgozott; a húszas évek elejétől egyre ritkábban nyúlt ecsethez. Aradi Nóra Réti-monográfiájának műtárgyjegyzéke szerint mintegy hetven képéről tudunk 1920-tól 1945 januárjában bekövetkezett haláláig, beleértve a vázlatokat, tanulmányokat, változatokat is. Alig akad köztük olyan alkotás, amelyet Réti kiállításon bemutatott volna. Tanári igényessége és nagybányaias következetessége önmaga szigorú kritikusává tette. A ritkuló alkotások szemléletileg is, stilárisan is igen eltérőek. Egyik legszebb festménye az 1921-ben, Nagybányán készült *Klastromrét*. A bensőséges, tartózkodó hangulat, az őszülő táj finoman árnyalt gazdagsága olyan együttest alkot, amely az egész œuvre-ből talán a leginkább felel meg a Réti által vallott nagybányaias tájideálnak. 1922—1923 között nagyméretű változatokat készített *Aktok a szabadban* címmel, e képen érződik leginkább többször is említett vonzódása Puvis de Chavannes iránt. E szecessziós szellemű, nosztalgikus hangulatú, befejezetlen képeket követte 1924-ben egy újabb nagyméretű vállalkozás, a *Krisztus összeroskad a kereszt alatt*, ahol képtelen volt megbirkózni a nála különben szokatlan manierisztikus szerkezeti elemekkel. A kudarcba fulladt próbálkozások sohasem kerültek ki műterméből.

A húszas-harmincas évekből leginkább portréi, önarcképei figyelemre méltóak. Az 1920-as, fekvő alakú *Önarckép* különösen ellentmondásos alkotás. A tartózkodó kifejezésű kalapos fej és mögötte a világosabb ablak együttese korábbi Réti-képekről ismert. De átellenben, jobb oldalt a vörösen virító pünkösdirózsa-csokor s a festő vállát, mellét átlósan szelő széles, élénk kék, fényes szalag egy Rétinél szokatlan, feltűnő harsogást vált ki. Másképpen válik ki az életműből az évtized derekán készült portré, *Benkhard Ágostonné képmása*. Estélyi ruhás mellkép, cigarettát tartó, kecsesen felemelt jobb kéz, merészen összefogott, feketékre épített dekorativitás, amelynek szerves része a felső jobb sarok színes üvegablak négyszöge. A nagybányaias valőrgazdagságból itt annyi maradt meg, amennyit megengedett a nagyvonalú, dekoratív tagolás, egy következetes nagybányaisághoz mérten szokatlanul átírt látvány. A főváros megbízásából festette meg 1930—1931-ben az egészalakos, álló *Kossuth-portrét*; a korabeli díszportréktól külsőségek nélküli, mértéktartó ünnepélyességében tér el. Két későbbi önarcképe önmaga más-más értelmezéséről tanúskodik. Az 1934-es *Önarcképen* vékonyan, finoman festett szürke háttér előtt jelennek meg a félprofilban látszó, kissé felszegett fej kemény vonásai. Az önvizsgáló befelé fordulás
648 és a magabiztos külső ellentmondása árulkodik a kétségekről. Az 1935-ös, kalapos, monoklis *Önarckép* visszatér a korai Nagybánya plein air portréihoz. A kisméretű képen a szembe néző fej mögött lombozat tölti ki a hátteret, de ez inkább díszletként hat, nincs szerves egységben a fejjel. Réti ezt a hűvösebb, személytelenebb önarcképét tartotta többre.

A képek egyenetlenségének közvetlen oka az egyre szaggatottabb festőmunka, a sokszor féléves vagy annál is hosszabb szünetek. Ez Réti művészi alkatából is fakadt, nem magyarázható csak a tanári, rektori elfoglaltsággal, sem a főiskolai pozícióharcok, a személyi és szemléleti küzdelmek őrlő légkörével. Ezekben az évtizedekben főként írásainak volt visszhangja. Mindvégig a nagybányaiak legfőbb krónikása volt, mozdulatlanul őrizve azt a Nagybánya-képet, ahogyan annak idején ők maguk látták fellépésüket, szerepüket. De nemcsak a mozgalomról és művészeiről írt, hanem szubjektív idealista esztétikai rendszerbe foglalta azt a nagybányai indíttatású ember—természet viszonyt, melyben ő a művészet egyedül lehetséges létformáját látta. A művészet és a természet (1932) és A művészetek rendje és rokonsága (1935) című tanulmányait, amelyek eredetileg főiskolai évkönyvekben jelentek meg, Képalkotó művészet címen adta ki 1944-ben. Ezekben az írásokban már tételekké merevedett a hajdani Nagybánya nyitottsága és mozgalmassága, s a szubjektív idealista módon értelmezett intuíció és képzelet a természetbe való menekvés biztonságát kínálta a művésznek az egyre zaklatottabb korban. Ezért is lehetett Réti írásainak széles körű és tartós hatása, amely a korszakot követően is sokáig élt a polgári gondolkodású művészek körében. A negyvenes évek elején írt összefoglaló munkája, amely magába foglalja mindazt, amit ő a nagybányaiakról tudott és esztétikai írásaiban kifejtett, A nagybányai művésztelep címen jóval később, 1954-ben jelent meg.

Réti szemlélete úgy kínált menedéket, hogy nem ösztönzött művészi kutatásra; zárt rendszere nyomán fel sem merülhetett a továbblépés, a kiút keresésének lehetősége. Leghívebb munkatársa a főiskolán a

nagybányai második nemzedékből jött *Benkhard Ágost* (1882—1961) volt. Pedagógiájában Réti módszereit követte, de iróniába hajló szellemessége, közvetlensége megóvta attól, hogy Rétihez fogható, megközelíthetetlen bálványt lássanak benne. Festészetében is elkerülte az iskolás merevséget, franciás könnyedségre, elevenségre törekedett, növendékeitől is megkívánta a sokoldalú tájékozódást. A nagybányai mesterek közül Benkhard leginkább Hollósyhoz kötődött, akit Técsőre is követett; szép *Hollósy-portré*ja még 1952-ben is tanítványi hűségéről vall. A nagybányaiak többségéhez hasonlóan átmenetileg őt is megérintette a szecesszió. Részt vett a Kéve művésztársaság alapításában, és annak több budapesti és külföldi kiállítását rendezte. Már a budapesti Iparrajziskola tanáraként nagy pedagógiai gyakorlatra tett szert. Első főiskolai feladata 1921-ben a miskolci művésztelep megszervezése volt, melyet 1938-ig vezetett. 1922-ben nevezték ki a Képzőművészeti Főiskolára, amelynek 1935—1937 között rektora is volt, és ahol 1945-ig tanított. Visszatért a nagybányaias plein air felfogáshoz, de dinamikusabb festésmódja Vaszary hatásáról és tanúskodott. Művészete összeforrott a miskolci művésztelep életével, ahol a főiskolások többsége megfordult. Itt született egyik fő műve, a *Cigány Vénusz.*

A miskolci művésztelep alapításának gondolata Réti nagybányai nosztalgiájából fakadt. Előzménye volt, hogy Meilinger Dezső helyi festő képzőművészeti iskolát kívánt nyitni. A nagyszabású terv megvalósításához Miskolc város nem tudott kellő anyagi fedezetet biztosítani, és a Képzőművészeti Főiskolát hívta segítségül. Réti, aki egy Nagybányához hasonló plein air iskola létesítésének lehetőségét vélte felismerni, örömmel fogadta a miskolci ajánlatot. A város készségét mi sem bizonyítja jobban, mint hogy egy épületegyüttest ajánlott fel a telep céljaira, és ösztöndíjakat szavazott meg a tehetséges növendékek támogatására. A főiskolások májustól októberig tartózkodtak a városban, és Benkhard vezetésével szigorú munkarend szerint dolgoztak. Telente előkészítő szabadiskola működött a telepen Meilinger Dezső vezetésével.

A főiskola állandó művésztelepe fellendítette Miskolc művészeti életét, rendszeresek lettek a kiállítások, több művész le is telepedett a városban. Megalapították a Miskolci Festők Társaságát, melynek Benkhard lett az elnöke. A társaság később beolvadt a Lévay Közművelődési Egyesületbe. A Miskolcon letelepedett művészek közül *Döbröczöni Kálmán* (1899—1970) Benkhard műtermében kialakult stílusa dekoratív naturalizmusba hajlott. A Benkhard-növendék *Csabai Kálmán* (1915—) tájképeinek, csendéleteinek felfogását Burghardt Rezső formálta, aki 1938-ban átvette a telep irányítását. Közülük a legszámottevőbb festő *Imreh Zsigmond* (1899—1966) volt, akinek Vaszary volt a főiskolai mestere, de csakhamar szembefordult vele, és sajátos technikájú, intim hangú pasztelles stílust alakított ki. Csendéletein a színnel, krétatechnikával elérhető hangulati egység foglalkoztatta. Tájképein a plein air helyébe egyenletesen világított színszövevény lépett.

A miskolci művésztelep egyik utolsó hadállása volt a hajdani Nagybánya-eszménynek, de már nem késleltethette sem annak epigonizmusba fordulását, sem elsekélyesedését. Magán a főiskolán is mindinkább gyengültek Nagybánya bázisai. A máshonnan indult *Kandó László* (1886—1952) portréfestészetében már retrográddá merevedett a nagybányaiság. 1933-tól 1949-ig tanított a főiskolán, Réti ellenzékéhez tartozott. 1941—1949 között volt főiskolai tanár *Boldizsár István* (1897—1984). Késői növendékként sajátította el a nagybányaias plein air felfogást, s azt színesen, könnyeden, gondtalanul folytatta. A sokszor elomló, szaggatott színfoltokat néha váratlanul előtűnő kontúrokkal, grafikai elemekkel fogta össze. Arcképeiben bravúros könnyedséggel tudta megörökíteni modelljeinek külső jellemzőit, de többnyire megrekedt a felszínnél; Réti szerint portréi a mondénség felé tartanak. Legjobb arcképe Iványi Grünwald Bélát ábrázolja.

Az, amit Réti a pedagógiában és írásaiban nagybányai stílusként próbált fenntartani, elkerülhetetlenül túlhaladottá vált, elvesztette sajátos jellegét, megtanulható receptté lett a második, harmadik nemzedék Nagybányához hű festőinek kezén. A mélyebb és történetibb folyamatosságot azok a vonulatok biztosították, amelyeket „posztnagybányaiaknak" nevez a szakmai szóhasználat: ez már nem a századvég eszményeinek mesterséges fenntartása, hanem a húszas, harmincas évek jellegzetes képződménye.

2. A GRESHAM-CSOPORT KIALAKULÁSA ÉS ESZTÉTIKÁJA

Az 1920-ban alakult, a nagybányai természetelvűséget védő, de stilárisan nyitott Szinyei Társaság egyik legfontosabb feladatának tartotta a fiatal művészekkel való foglalkozást. Befolyásos és vagyonos tagjai közreműködésével különböző ösztöndíjakhoz juttatták a pályakezdőket, ami egyben azt is jelentette, hogy az ösztöndíjak elfogadásával a fiatalok legjava került kapcsolatba a társasággal. Szőnyi István 1921-ben nyerte el a társaság egyik díját. Ez az elismerés nemcsak neki szólt, ajánlólevelet jelentett a nagybányai hagyományon túllépő fiataloknak is, mintegy demonstrálva a társaság szemléleti sokrétűségét.

Szőnyi az elismerés nyomán a fiatalok egyik példaképévé lett, annál is inkább, mert a fiatal festő olyan felfogások szintézisére törekedett, mint az uitzi monumentalitás, a Nemes Lampérth képviselte aktivista szellemű szerkesztés és a nagybányai kolorista naturalizmus.

Hasonló problémákkal küszködött Szőnyi szobrász barátja, Pátzay Pál, aki korai, expresszionisztikusan formált szobrai után a klasszikus hagyománnyal való megbékélés útjait kereste. Szinte átmenet nélkül jött létre Pátzay szobrászatának egyik remeke, a *Fésülködő nő* (1919—1922), melyben a formák dinamizmusa és az építkezés klasszikus nyugalma, a körvonal lendülete szerveződött egységgé.

Szőnyi István gyorsan megszerzett művészi hitele, valamint Pátzay koncepciója egy nem naturalista, de mégis a természeti valóságra hivatkozó művészetről alapjává vált annak a művészeti társulásnak, amelyet találkozó helyéről, a Gresham-kávéházról Gresham-körnek neveztek el.

Az asztaltársaság magja a húszas évek közepén kezdett rendszeresen összejönni, előbb a Dunakorzó-kávéházban, később a Greshamben. Baráti kör volt, amelyhez több nemzedék különböző stílusú művészein kívül kritikusok, műgyűjtők is tartoztak. A csoport elnevezése nem volt egységes, Genthon István 1935-ben és Petrovics Elek 1936-ban nem is illették névvel, habár hasonlóképpen jellemezték, nagybányaias párhuzamot látva abban, ahogyan a festők kölcsönhatásban és egymás művészetét megtermékenyítve dolgoztak. Ez a jellemzésük mindmáig él a rájuk vonatkoztatott posztnagybányaiasság szóhasználatban, de jellemzik törekvéseiket sajátos magyar posztimpresszionizmusként is. Egyik meghatározás sem mondható maradéktalanul pontosnak, noha rátapintanak e művészeti vonulat fontos jellemzőire. A Gresham-kör elnevezés írásban először 1938-ban látott napvilágot Rózsa Miklósnak egy katalógusi előszavában.

A Gresham-asztal magja Berény Róbert, Bernáth Aurél, Bornemisza Géza, Czóbel Béla, Egry József, Elekfy Jenő, Ferenczy Béni, Ferenczy Noémi, Pátzay Pál, Szobotka Imre, Szőnyi István és Vass Elemér társasága volt. Eleinte Beck Ö. Fülöp is megfordult körükben, néha Márffy Ödön, Kmetty János, a harmincas évek közepén többek között Basch Andor, Diener-Dénes Rudolf, Novotny Emil, az akkori fiatalok közül Barcsay Jenő, Bartha László, Borsos Miklós, Domanovszky Endre, Schaár Erzsébet, Szentiványi Lajos, Vilt Tibor. A művészettörténészek, kritikusok közül a társasághoz tartozott Farkas Zoltán, Genthon István, Meller Simon, Oltványi Imre, Rózsa Miklós és Schoen Arnold.

A Gresham-kör hamarosan mecénásokkal gyarapodott. Bernáth Aurél műveit elsősorban Fruchter Lajos értékelte, aki ezenkívül Szőnyi, Czóbel, Egry és Derkovits alkotásait is vásárolta. Derkovitsot egy időben rendszeresen segítette. A Fruchter—Derkovits-kapcsolatot Szőnyi és Pátzay pártfogolták. Szilágyi Sándor főleg Szőnyi műveit gyűjtötte, míg a csoport harmadik nagy mecénása, Radnai Béla Egry József művészetének felfedezése útján került kapcsolatba a Gresham-csoporttal: gyűjtési köre leginkább a rajzokra terjedt. Felfigyelt a körre Hatvany Ferenc és Wertheimer Klára gyűjtő is.

A Gresham-kör nagy nyeresége volt, hogy hozzájuk csatlakozott Oltványi Ártinger Imre, a kitűnő közgazdász és fáradhatatlan szervező. Oltványi jó tollú írónak és kiváló propagandistának bizonyult. Megindította az Ars Hungarica sorozatot, amely kitűnő művészettörténészek és írók tolmácsolásában mutatta be az új csoportosulás mestereit. Fenyő Iván Szőnyi Istvánról, Genthon István Bernáthról, Tolnay Károly Ferenczy Noémiről, Oltványi Ártinger Derkovitsról és Egryről, Pátzay Márffy Ödönről

írt egy-egy kötetet. Ezek az írásművek a bemutatott művész személyiségének rajzán túl érzékeltetnek valamit abból az új szemléletből is, amely a Gresham-csoport tagjaiban formálódott. A tanulmányok mindmáig értékálló sora az adott szituációból bontotta ki a személyes teljesítmény sajátosságait, a művész esztétikai nézeteit.

Ezt követően 1935-ben publikálta a Gresham-csoport legkitűnőbb művészettörténésze, Genthon István Az új magyar festészet története című írását. Ez az élvezetesen megírt történeti munka sok vonatkozásban úttörő volt. A korábbinál reálisabb értékelést kaptak a nemzeti romantika és a kiegyezés korának ünnepelt festői. Lyka Károly akadémizmusellenes szemléletét tovább építve, képességük szerinti helyükre kerültek az addig nagyra tartott, de kisebb tehetségű vagy konzervatív felfogású alkotók. Kiemelt hely jutott a hivatalos-reprezentatív művészet egykori ellenfeleinek, a nagybányaiaknak, hasonlóképpen a Nagybánya etikai, szellemi örökségét vállaló Gresham-körnek.

Genthon nemzeti művészeti modellt látott abban az avantgarde-dal és újklasszicizmussal egyaránt szembeszegülő művészmagatartásban, amely elsősorban a Gresham magjához tartozó alkotókkal jellemezhető. Gondolatait tovább szövik írásaikban a Gresham-kör vezető művészei. E vitairatoknak is nevezhető tanulmányok témája — miközben egyidejűleg hadakoztak az avantgarde és a hivatalos művészet ellen — többek között a népművészet, a naiv művészet, az Európán kívüli művészet, a nemzeti jelleg problémája. Írásaik legfontosabb gondolata annak a bizonyítása, hogy a 20. század modern törekvései zsákutcába vezetnek. Az értékmentő természetelvűség fontosságát főként azok a művészek hangsúlyozták, akik a pályakezdéskor maguk is kapcsolódtak az avantgarde egyik-másik hullámához. Noha ezek az alapelvek közösek voltak a Gresham-csoport tagjainál, stiláris arculatuk különböző volt és eltérő volt az avantgarde törekvésekhez való viszonyuk is.

A csoport legidősebb törzstagja, Berény Róbert kapcsolódott a legerősebben a századelő modern törekvéseihez, oly mértékben, hogy életművének jelentősebb, értékesebb része ebben a periódusban készült. Berény az elsők között fedezte fel Cézanne, majd a fauve-ok művészetének jelentőségét, s e két törekvést óhajtotta szintézisbe hozni. Az újabb művészettörténeti irodalomban gyakran kubo-expresszívnek nevezett stílus kialakításán fáradozott. Berény a Nyolcak tagjaként, Kernstokhoz hasonlóan megállt az aktivizmus felé vezető úton, noha *Fegyverbe! Fegyverbe!* feliratú, 1919-es plakátja továbblépést is sejtet. Tanácsköztársasági szereplésének nyomán rövid emigrációba kényszerült. Hazatérte után egyre kevesebbet festett, főként plakátot tervezett.

Bernáth Aurél modernista korszaka is eklektikus jellegű. A kubizmustól átvette a tér problematikáját, a német expresszionizmustól a szimbolikára való készséget. A képi szerkezet logikája jellemzi néhány, reprodukcióban ránk maradt munkáját. Korai grafikai lapjai kevésbé szuggesztívek, sok bennük az esetleges és véletlenszerű elem. Midőn Bernáth elhatározta, hogy felhagy eddigi festői gyakorlatával, megőrizte az olajfestmények térszemléletét, s az elvont részformákat természetelvű motívumokkal helyettesítette. Ez a fajta képlátás, a nagybányaiak folyamatos térlátása egészen az 1930-as évek közepéig uralkodott művészetében.

Bernáthoz hasonlóan Pátzay is eredményeket ért el az expresszionista kifejezésmóddal. Korai szobraira még nem jellemző a fő nézet hegemóniája. A formatorzítás és a felületek dinamikus hullámzása arra utalnak, hogy nem külsőleges stílusutánzat, hanem mélyről fakadó indulat inspirálta e műveket.

A Gresham-csoport egyik legkitűnőbb művésze, Szőnyi István, néhány kísérletet leszámítva, következetesen alakította természetre hivatkozó művészetét. Pályakezdése idején az aktivisták, elsősorban Nemes Lampért és Uitz Béla befolyása alá került, de ez sem módosította lényegesen művészeti felfogását.

Berény, Bernáth és Pátzay szakítása az avantgarde törekvésekkel összefügg személyiségük, világképük alakulásával. Berény és Pátzay pályájára közvetlenül hatott az 1918—1919-es forradalmakban vállalt szerepük. Bernáth Aurél a hazai forradalmi eseményeket még passzívan nézte, de bécsi emigrációja idején kapcsolatba került a munkásmozgalommal. A negyedik Gresham-tag, Szőnyi 1919-ben a főiskolai ifjúsági egyesület elnöke volt, emiatt fegyelmi eljárás alá vonták, de nem jelent meg a tárgyaláson, s elhagyta a főiskolát is.

Midőn a húszas évek közepén a Gresham-kör tagjai összetalálkoztak Budapesten, és rendszeressé tették összejöveteleiket, már mindegyikük távol tartotta magát a politikától. Mecénásaik a félellenzéki,

liberális nagypolgári réteghez tartoztak, s ők maguk is mint a fennálló művelődéspolitikát és állami protekcionizmust opponáló személyiségek ellenzékieknek számítottak. A Gresham-csoport ellenzékisége azonban inkább csendes visszavonulás, semmint aktív állásfoglalás volt. Csak a második világháború idején léptek ki politikamentes világukból, s a maguk módján tiltakoztak a fasizmus ellen.

Az avantgardizmustól való eltávolodás és a politikamentesség megvalósításának összefüggése további bizonyítás nélkül is nyilvánvaló. Ami magyarázatra szorul, az az ifjúkori magatartás későbbi nyilvános megtagadása, a korábbi ideálokkal való szembefordulás. Kernstok esetében is nehéz megbízható okot találni az elfordulásra. A leginkább kézenfekvő magyarázat az az akkoriban közkeletű nézetük, hogy a szép eszmék nem valósíthatók meg, mert minden jó gondolat eltorzul, mihelyt gyakorlati kivitelezésükre kerül a sor. A másik ok a fehérterrortól való félelem.

Mindez azonban nem magyarázza az egykori ideálok folyamatos megtagadását. Itt már társadalmi mozzanatok is szerepet játszanak. A művészet az ő ifjúkoruk idején forradalmi ügy volt, az egyén és társadalom felszabadításának és átalakításának eszköze. Ez az út 1920 után nem volt már folytatható, csak kevesen bíztak abban, hogy a forradalom eszméi egyszer győzni fognak. A feudális restauráció, amely a Horthy-rendszert jellemezte, teljes letargiát, szinte szellemi bénultságot okozott. Győzött az újra hatalomhoz jutott feudálkapitalista réteg. Ebben a retrográd, mesterségesen konzervatív világban a művészek többsége ki volt szolgáltatva az államhatalomnak és az őt képviselő intézményeknek. Még a legjobbak is kénytelenek voltak igazodni az új közízléshez. Szőnyi egy ízben a következőket mondta *Fürdés után* című kompozíciójának keletkezéséről. „Meg akartam nyerni a fiatalok számára kiírt ösztöndíjat s ezért olyan képet festettem, amely tetszhetett az akkor eléggé konzervatív zsürinek." Ez a kijelentés egy zárkózott természetű művész esetében különleges jelentőségű.

A Szinyei Társaság támogatói a polgári ellenzékhez tartoztak, féltek a Horthy-rendszertől, de még jobban a kommunizmustól. Ez a csoport az óvatos haladást igényelte: irodalmi eszményképük a Nyugat megszelídült modernsége, Babits és Kosztolányi, továbbá minden avantgarde törekvés elutasítása. Ezzel függhet össze, hogy a Gresham tagjai, első sikereiktől felbuzdulva, el akarták feledni saját korábbi elképzeléseiket. A harmincas évek elején úgy látszott, hogy el tudják foglalni a konzervatívok hadállásait; fontos volt tehát számukra, hogy ne csak az akadémizmustól, hanem a feléledő avantgarde-tól is elhatárolják magukat.

Ezek a tényezők is hozzájárultak ahhoz, hogy túl a tiszta és őszinte meggyőződésen, még taktikai okokból is erőteljesen megrajzolják különállásukat. Fokozott mértékben ismétlődött meg ez a helyzet közvetlenül 1945 után, midőn az addig elnyomott irányok tág teret kaptak. Ekkor a Gresham művészei minden addiginál hevesebb polémiába kezdtek. Elsősorban ennek az időszaknak a megnyilatkozásai közismertek, s ezek alapján formálódott meg a művészeti életben az ún. Gresham-kép. A harmincas évek Gresham-nyilatkozatai nem ilyen élesek, bár az elvek és érvek többnyire hasonlóak.

A Gresham elvei közül a legfontosabb a természeti látványhoz való viszony. Nem a nagybányai természetfestés a kiindulási pont, hanem Szinyei Merse „emlékezetből festett", egyedülálló, társtalan remeke, a *Majális.* A Gresham-csoport tagjai abban tértek el nagybányai mestereiktől, hogy nem a szemük előtt levő modellt, motívumot festették, hanem legjobb alkotásaikban a látványt az emlékezés szűrőjén át elvonatkoztatták a pillanattól. Így vélték elérni azt, amit közülük többen is megfogalmaztak, hogy már maga a természet is kész képet nyújt, ha a művész képes arra, hogy a természeti látványban rejlő törvényszerűségeket, szabályokat, esztétikumot meglássa és kibontakoztassa. A reneszánsz egyik alapgondolata tért itt vissza, elsősorban Leonardóé, aki a természetet minden alkotás mintájának és léptékének tartotta. Bernáth Aurél Vermeer művészetét felidéző, emlékező módszerűnek ítélte, s egyik példaképének tartotta.

Szinyei *Majális*ának értelmezése esztétikai alapelvvé vált, amelyben nagy hangsúlyt kapott a világ teljességének visszaszerzése. A lét teljességét az ő véleményük szerint a modern élet, és nem utolsósorban az avantgardista törekvések, az izmusok töredékekre szaggatták. Az atomjaira hullott egész helyreállítása a szellemi ember gondja. Ezért a művész feladata a köznapi élet és az efemer jelenségek fölé való emelkedés, az örök értékek felfedezése és kifejezése. A művész tehát a természet társa, annak szellemi síkon működő partnere. A műalkotás egyik fontos kritériuma a mindig és mindenkor való érvényesség, az időtlen érték. Ezt az alkotó csak az elzárkózás, a kívül maradás útján érheti el. A csoport tagjai a

korábbi, aktuális politikához és konkrét társadalmi eszményekhez való kötődésükön ennek az elvnek a kialakításával kísérelték meg felülemelkedni. Ily módon az objektív idealizmus világába érkeztek.

A valóság egészét eszmével telíteni, illetve felfedezni a világba rejtezett eszmét, erre törekedtek alkotásaikban. Elgondolásuk magában hordozta a kudarcot is, hiszen a totalitás nem fejezhető ki csak a természetből vett formákkal. A Gresham művészeinek természetelvűsége — a régi, klasszikus szellemű művészet példájára — a motívumkincs és az ábrázolási forma egyöntetűségére törekedett.

A homogeneitásra való törekvéssel indokolható a csoport művészeinek idegenkedése a népművészettől. Ez a visszautasítás nem a tárgyakra irányult, hanem elvi természetű volt. Bár Szőnyi zebegényi lakásán volt egy úgynevezett parasztszoba, mégis elutasította — több megnyilatkozásában is — a népművészet és képzőművészet összekapcsolásának lehetőségét. A legmarkánsabban Pátzay fejezte ki ezt a magatartást Szobrászatunk magyarsága és európaisága című tanulmányában. Szerinte a Bartók—Kodály-modell nem alkalmazható a képzőművészetre, mert „a népzenéből vett motívum a zenébe plántálva nem változik lényegében, hanem csak összefüggéseiben. ... Az ornamentális alakításba is közvetlenül beleszőhető a népművészetből vett motívum, mert a felhasznált elem lényege változatlan maradt a díszítő szövevényben. Azonos esztétikai közegbe kerül, tovább élhet, úgy, mint a hal, ha tóból folyóba telepítik". Majd így folytatja: „... az ékítmény és megjelenítő ábrázolás más-más lelki megmozdulás. A képi ábrázolás tehát a szobrászat és a festészet alapvetően megkülönböztető természete, mely sorsát határozottan elválasztja a különben szintén térvilágú ornamentikától is, még inkább az idővilágú zenétől, meg a fogalomvilágú irodalomtól." Ebben a gondolatban rejlik a nonfiguratív művészet elvetésének indoka. A Gresham a figuratív művészetet tartotta a művészet egyetlen lehetséges formájának. Pátzay szavaival élve „a szobrászat és a festészet... nem díszítő értelemben, hanem megjelenítő értelemben ábrázoló természetű".

A képzőművészet az impresszionizmus óta különösképpen előtérbe állítja az egyén élményeit, sajátos meglátásait. Ezt Szőnyi, Bernáth, Berény, sőt még Egry festészete is kellő mértékben demonstrálja. A „megjelenítő" művészetre törekedvén, a Gresham-tagok hangsúlyosan hivatkoztak a látott motívumra. „A festői indulat a természet látásából származik. Valamiről csak úgy lehet festői benyomásom, ha látom is azt a valamit. Ilyen látási képzetből többé már nem szűrhetem ki a képzetmentes indulati elemet" — írja Bernáth Aurél. Ő, aki végigment az avantgardista iskolán (s emiatt nem ellenséges, csak elutasító az absztrakt művészet dolgában), úgy vélte, hogy a művészet kettészakadt egy természetelvű és egy absztrakt felfogásra, s ez azt jelenti, hogy immár két definíciója van. Nem is hisz abban, hogy bármilyen elv szerint egyesíteni lehessen a művészeket. Még a Szinyei Társaságról is azt állapította meg, hogy: „Társaságunk messziről majdnem úgy hat, mintha teljesen szabadelvű volna stíluskérdésekben, de annál csökönyösebb a festészet és szobrászat természetelvű származását illetőleg. Mondhatnám inkább a tradicionális festői gyakorlat társasága vagyunk, semmint egy eszményé. Társaságunk... stíluskérdésre nem nézett. Mintegy sarokba szorítva az ősi műgyakorlatot fenyegető veszélytől, inkább lemondott a művészeti társaságok szokott jellegéről, arról, hogy egy festői eszményt képviseljen."

A Gresham többi tagja kevésbé volt liberális, mint Bernáth; különösképpen Szőnyi ragaszkodott a művészet hagyományos definíciójához, és nem érzékelte a tradicionális művészet válságát, amely Bernáthnak annyi gondot okozott. Hasonló állásponton volt Pátzay, míg Egry a jövő stílus kialakulása szempontjából jelentősnek érezte még azokat a modern törekvéseket is, amelyek egyébként távol estek tőle.

A Gresham-tagok többsége zavartalanul élt az alkotás gyönyörűségének. Velük ellentétben Bernáth Aurél gyötrődések és vívódások között, önmaga meggyőzésével küszködve készülődött minden egyes művére. Világosan látta, hogy az a festészet, amit ő és társai művelnek, valójában a kései impresszionizmus rokona. Nemcsak alkotómunkájában, hanem elméletileg is ennek a helyzetnek a felmérésére és túlszárnyalására törekedett. Teoretikus fő művében — A kompozíció sorsa az újabb festészetben — elsősorban Cézanne és Renoir munkásságát vizsgálva kereste az impresszionizmus meghaladásának módozatait, s ezt a kompozíció újra megtalálásában vélte felfedezni. Bernáth a kompozíciót nem akadémikus sablonként, nem festői receptként szemléli. Így ír erről: „a kompozíció első és legfontosabb ismérvéül vegyük a művészet legfontosabb ismérvét, azt, hogy eszményi valóságot tud teremteni. ... Kompozíció tehát minden kép, ahol az ideatartalom jelen van, illetve amennyiben ez a tartalom elég erős arra, hogy a tárgyat önmagára visszamutató jellegétől megfossza."

A továbbiakban a naturalizmust bírálva így összegezte elgondolásait: „A kompozíciót tehát igazi, nyelvtani, régi értelemben kell elfogadnunk: a kompozíció összetétel, sűrítés és így fokozás." Igen fontos sajátosságának tartja a feszültséget. Azt írja, hogy ahol a feszültség „jelenléte érezhető, ott majdnem mindig igazi kompozícióról van szó ... a kompozícióban a figurák a nekik kiutalt hely legmeredekebbjén állnak". A nagy méret lehetőségét is a kompozíció jellemző sajátosságának tartja.

Bernáth arra is vigyáz, hogy markánsan elhatárolja definícióját az akadémikus értelemben vett kompozíciós konvenciótól, ezért Cézanne munkáját elemezve így összegezett: „Cézanne végére akart járni az impresszionizmus által annyira hajszolt látszat természetének. Ennek a változékonysága nem elégítette ki, arra törekedett, hogy azt véglegesebb formába öntse. Áhította a nagyobb egységet, az összefoglalást, a végleges formát, az egyedülit, a lényegit." Bernáth Cézanne komponáló törekvéseinek summáját a fürdőzőket ábrázoló kompozíciókban véli felfedezni. „Ezek a kompozíciók távolról nézve igen hasonló légkörben mozognak, mint Marées kompozíciói. ... Odajutott majdnem, ahová Marées, az alakok egzisztenciális szerepeltetéséig. ... Az, hogy témakörét nemigen tágíthatta, abban leli magyarázatát, hogy szellemisége még mindig a »tárgy«-ra, a »valóság«-ra utalt, s fölöttük lebegett. Ez a »valóság« ugyan már mérföldekre van a Leibl-féle valóságtól, mert összemérhetetlenül magasabbrendű, de még mindig elég szűk a határaiban. Így ha képalkotó fantáziája meg is mozdul, lábai mégis mintha bilincsben volnának." Azt is érzi, hogy még kísért itt a régi művészet hatása, de mégis természetesek ezek a művek. Ebből azt a tanulságot bontakoztatja ki, hogy szerinte „akármennyire elvont természetű lényegében a kompozíció, akármennyire elvontnak kell maradnia, a természetességet nem nélkülözheti. A kompozíció vasárnapot jelent, de nem lehet vasárnapias. Csak a feladatból nőhet ki. A kompozíció: közvetlen, elvont és kötött." Tanulmányát így fejezte be: „Nagybánya azt a felbecsülhetetlen értékű feladatot végezte el, hogy új nyelvet adott a magyar festészetnek, és utat mutatott a kompozícióhoz való visszatéréshez is."

A kompozíció mint az eszme kifejezésének eszköze azonban nemcsak Bernáth írásaiban van jelen. Szőnyi István — sok, vele kapcsolatos előítéletet is cáfolva — így írt: „Az kétségtelen, hogy a művészt, amikor alkot, valami mindenek felett érdekli és ezt művével ki akarja fejezni. De számára a téma is csak eszköz ahhoz, hogy művészi mondanivalóit közölhesse. Éppen ezért a műalkotásnál sohasem a téma a fontos, hanem az, hogy a művész hogyan tudta megvalósítani azt, amit általa ki akart fejezni. A téma csak akkor válik igazán egyenrangúvá, csak úgy ötvöződik teljesen egyneművé a művész kifejezési formájával, ha közvetlen élményből indul ki."

Berény Róbert sokféle irányzattal kísérletező művészetének is központi problémája a kompozíció. Így írt: „a kompozíció elemeinek gyarapodása jelenti a festésművészet ezentúl való fejlődését. Ezek az elemek a festő lelkének részei. Emlékképek és indulatok. Mennél több lelki gátlás szűnik meg, ezen megszűnés nyomán fakadó felszabadítással lelki tartalmak szabad közlésének akadálytalan utat engedve, annál több eleme lesz a kompozíciónak." Bár ezeket a sorokat 1913-ban vetette papírra, élete végéig hasonló módon vélekedett a kompozícióról.

A Gresham esztétikája a történelmileg kialakult értékek tiszteletéből fakadó magatartás, olyan magatartás, amely világosan észlelte, hogy a művészet elvesztette társadalmi bázisát, elvesztette a többi emberrel, a közösséggel való kontaktusát, s ezen vélemény szerint csak arra képes, hogy az arra fogékonyak számára felmutassa a magányba kényszerült alkotó szenvedéseiből, meditációiból, tapasztalataiból kiformálódott gyöngyszemét a szépségnek. Jogosan mondta Kállai Ernő a fiatal és türelmetlen Szalay Lajosnak adott válaszában: „Abban, amit a Gresham körüli festők művelnek, van valami a kertészek, vincellérek növényt gondozó, gyümölcsöztető, gyöngéd szorgosságából. Ezért becsülöm és szeretem ízesen, gazdagon csorduló vegetatív színharmóniáikat."

A Gresham-csoport művészete tehát nem stiláris egység. A csoport esztétikája kétségtelenül sok anakronisztikus vonást mutat, mert megkerülve közvetlen művészeti elődeiket, a régebbi generációkhoz és túlhaladottnak tűnő művészeti felfogásokhoz tértek vissza. Ez a szituáció az ellenforradalmi korszak sajátos körülményei között alakulhatott ki, midőn a művészek egy része — mentve, ami menthető — a haladó polgári körök által elfogadott értékeket őrizte és finomította.

Értékmentő és értékőrző hevületük nemcsak a magyar, hanem az európai hagyományra is kiterjedt. Még nem volt művészeti csoportosulás Magyarországon, amely ilyen szélesen és szabadon értelmezte és

ennyire sajátjaként kezelte volna az európai hagyományt. A Gresham-művészek nemcsak konzerváltak, hanem átformálták, hazaivá alakították az egyetemes művészet sok értékét. „Számos formaelem, esztétikai meglátás, melynek a magyar festészetben a Gresham művészei voltak a szálláscsinálói, részévé vált a magyar festészet más irányainak is, hiszen joggal beszélt Fülep Lajos még Derkovitsról szólván is a festői festészet értékéről, és a mai képzőművészetben is számos helyen kimutatható a Gresham elveinek a felszívódása" — írta Németh Lajos.

A Gresham művészeinek tételes tárgyalása alkalmával szükséges megkülönböztetni a különböző csoportokat, irányokat és törekvéseket. Ezek: Szőnyi és a zebegényi festőcsoport, a Bernáth—Berény képviselte nyitottabb irányzat, valamint a balatoni festők, élükön Egry Józseffel.

SZŐNYI ISTVÁN XXIV

Szőnyi István (1894—1960) Újpesten született. Ifjúkorában döntő hatással volt rá a 20. század elején kibontakozott megújhodási mozgalom. Földessy Gyula — Ady Endre barátja, harcostársa és egyik első méltatója — Szőnyi osztályfőnöke volt a Markó utcai reáliskolában. Neki is szerepe volt abban, hogy a gyermekkora óta tehetségként ismert Szőnyi Istvánban olyan világnézeti és esztétikai elképzelések alakultak ki, amelyekhez egész életében hű tudott maradni. *112*

Első olajképeit középiskolás korában festette. 1911-től a Képzőművészeti Főiskola esti szabadiskolájában fejlesztette tehetségét; 1913-ban felvették a főiskolára. Egy éven át a modern magyar képzőművészet iskolateremtő mesterének, Ferenczy Károlynak a tanítványa volt. Az ő segítségével jutott el a magyar plein air festészet műhelyébe, Nagybányára. Az itt tevékenykedő festők napfényes és kolorisztikus ábrázolásmódját tanulmányozta, de azt is megértette, hogy az előtte járó nemzedék művészi eszközei nem alkalmasak nagyszabású kompozíciók kialakítására. Ilyen elgondolások alapján kezdte tanulmányozni az úgynevezett neósok piktúráját. A Nagybányán szerzett tapasztalatok értékesítésében azonban megakadályozta az első világháború. Szőnyi 1914 őszétől 1917 elejéig a fronton volt, megsebesült, majd tüdőbajt kapott. Leszerelték, és visszatérhetett a Képzőművészeti Főiskolára.

Ismét elutazott Nagybányára. Ekkor festett képein eltért mestereinek felfogásától, dekoratívabb fogalmazásra törekedett. Ekkoriban fedezte fel azokat a művészeket, akik új törekvéseiben megerősítették. Megismerkedett Rippl-Rónai képeinek dekoratívan értelmezett színvilágával, Cézanne heroikus küzdelmével — rendet teremteni az impresszionista káoszban —, megértette Van Gogh drámai vívódásait az örömért és a szépségért. S mint annyi ifjú festő ebben az időben, lelkesen tanulmányozta Greco művészetét. De — ami mindezeknél fontosabb — őt is magával ragadta az újítás hevülete, érdeklődéssel tanulmányozta Nemes Lampérth József és Uitz Béla munkáit, és maga is monumentális feladatokra készülődött. Ennek az időszakának fő műve a dekoratív jellegű *Kettős arckép* 1917-ből.

1918 kora őszén őt választották a főiskolai ifjúsági szervezet elnökévé. Ez a funkciója a Tanácsköztársaság idején is megmaradt, ami arra vall, hogy egyetértett a történtekkel. Szoros barátság fűzte Pátzay Pálhoz, aki ebben az időben a művészeti direktórium aktivistája volt.

Az ellenforradalom győzelme után beidézte a Bosznay István vezette fegyelmi bizottság. A fiatal művész semmit sem kívánt megtagadni abból, amit tett, ezért nem jelent meg a tárgyaláson, és elhagyta a főiskolát. A bizottság kizárással büntette.

Huszonöt évesen látszólag kettétört alig elkezdett pályája. Szőnyi azonban a reménytelen körülmények között is folytatta művészi munkáját. Hamarosan lehetősége kínálkozott stúdiumainak folytatására is. 1920-ban Lyka Károlyt nevezték ki a Képzőművészeti Főiskola élére, azzal a céllal, hogy szervezze át az intézményt. Az úgynevezett Réti—Lyka-féle reform megváltoztatta a főiskola jellegét, modernebb felfogású tanárok kerültek az intézetbe, és enyhült a szigorú iskolás fegyelem.

Egyik nagy újítás volt a grafikai tanszék felállítása: Olgyai Viktort bízták meg ennek vezetésével, aki magához vonzotta a fiatal tehetségeket. Műhelyében már végzett növendékek dolgoztak, így Aba-Novák Vilmos, Antal Elemér, Patkó Károly, Tarjáni Simkovics Jenő, Varga Nándor Lajos, majd hozzájuk csatlakozott Szőnyi István is.

Az Olgyai-műteremben eltöltött idő nagy jelentőségű Szőnyi művészi profiljának alakulásában. Ekkor talált rá Rembrandt műveire, s egy életre szólóan példájából alakította ki a fénnyel való festés — a luminizmus — módszerét. A grafikai műfajjal való foglalkozást elősegítette Nemes Lampérth József és Uitz befolyása. Intenzíven tanulmányozta Cézanne festményeit is. Az így nyert tanulságok alapján alakította plasztikus látású, fénytől átitatott, tömör fogalmazású rézkarcait.

70 Első rézkarca az *Önarckép* (1920) volt, amelyet hamarosan aktkompozíciók sorozata követett. Stílusformáló erejű művek voltak ezek, melyek nem csupán Szőnyi festői látásmódját alakították, hanem műhelybeli társainak szemléletét is. A *Két akt* (1921) című karc szinte egy évtizedre meghatározza a magyar grafika fő irányát: elsősorban Aba-Novák, Patkó Károly és Tarjáni Simkovics Jenő szemléletét.

A karcok nagy száma nemcsak a mesterségbeli érdeklődéssel magyarázható, hanem gazdasági okokkal is: a képvásárlók köre és anyagi lehetősége leszűkült, így lett keletje az éremnek, a kisplasztikának és főleg a rézkarcnak. Fokozta a magyar grafikusok népszerűségét az a körülmény is, hogy a velencei biennálén, a barcelonai világkiállításon és főleg Angliában kiemelkedő elismerésben részesültek.

Szőnyi a rézkarcokban felvetett problémákat festményein érlelte tovább. Így jöttek létre első jelentős aktkompozíciói, melyek közül a *Bethsabe* (1923) különösen fontos, mert a rembrandti luminizmust a Cézanne által kidolgozott színváltás módszerével elegyítette. *Fürdés után* című aktkompozíciójával 1921-ben elnyerte a Szinyei Társaság ösztöndíját. Ennek birtokában ausztriai és németországi utazásra indult, hogy Rembrandt, Bruegel és Marées műveit tanulmányozza.

Ebből az időből való *Önarcképé*n (1923) anyjával együtt ábrázolja önmagát: puritán környezetben, nagy tettekre kész elszántságtól feszítve.

1923-ban Zebegényben telepedett le. Zebegény, a Duna-kanyar egyik legszebb községe, a századforduló óta kedvelt nyaraló- és kirándulóhely. A falut nyugalma, csendes bája és utcáinak meghittsége miatt mindig is kedvelték azok, akik idegenkedtek a vidék zajosabb üdülőközpontjaitól.

Zebegény termékenyítő nyugalmát és békés szépségét a művészek is felfedezték. Bartóky József, a Magyar fabulák című könyv szerzője vett telket a mai Bartóky József u. 7. sz. alatt, és házat épített rá. Ez és a jóval később, az ötvenes években mögéje emelt műterem a mai Szőnyi Múzeum épülete. Bartóky Jolán Szőnyi István felesége lett.

Szőnyi zebegényi korszakának kezdeteként addigi eredményeit sommázva, létrehozta fiatalkori
191 törekvéseit összegző fő művét, a *Hegytetőn*t (1925). Kettős önarckép ez: ruhás és aktos alakban ábrázolja magát a művész. A két figura egy hegy tetején áll, szinte ég és föld között. Megjelenésük monumentalitása szinte feloldódik a természet ragyogásának, örök nagyságának erejében. A még fiatal emberek hivalkodó ereje megsemmisülni látszik a kozmikus fény- és színjátékban. A mű, melynek vezéreszméje a természet iránti csodálat, ugyanakkor kifejezi alkotójának kételkedését is. Mintha nem tudna már hinni a hazai avantgarde-tól eredő kompozíciós elképzeléseknek, eszméket sugárzó modellbeállításoknak.

Szőnyi zárkózott ember volt. Elhallgatta, sőt igyekezett elfeledtetni életének nagy fordulópontjait, szinte kiirtotta magából belső konfliktusainak az emlékét is. Barátainak sem nyílt meg, ennélfogva nagyon keveset tudunk művészi pályájának alakulását kísérő vívódásairól. Egyetlen tényt emlegetett, amely fordulópont volt életében: hogy Zebegényben felfedezte a „természetet, amely mindennél csodálatosabb és nagyszerűbb".

Az átalakulás talán már korábban kezdődött, mint a *Hegytetőn* című képének megfestése.
186 Rézkarcainak tanúsága szerint zebegényi letelepedése előtt már elálmélkodott egy kukorica struktúrájának sajátosságán, s ezt oly módon kívánta visszaadni, hogy a takarmánynövény szinte személyiségként jelenik meg a rézkarcon. Egy másik grafikai lapján korsóból ivó parasztot ábrázol: az eddig csak
69 műteremben élő művész csodálkozásával ábrázolja a szomját mohón csillapító embert (*Szomjúság,* 1923).

Az első zebegényi tél meghozta a magyar grafika egyik legnagyobb teljesítményét. Szőnyi eddig csak Újpesten, a Thököly úton vagy az Andrássy út környékén élte át a telet: most a *Behavazott falu*n (1927), a legszebb magyar rézkarcon — ahogy Genthon István nevezte — a sima tömbökké dermedt hegyek és a völgyben kuporgó házak együttesének ábrázolásával a halálba hajló álom képzetét keltve jellemezte ezt az évszakot. A tisztán kirajzolódó szerkezet ünnepélyes egyszerűséget ad a lapnak. A függőleges és

vízszintes vonalkákkal teremtett struktúra szinte derengővé alakítja a motívumokat. A grafika történetében oly ritka effektust valósított meg ez a lap: a mű szépsége a fehér foltok áttetszőségére épül.

Mintegy száz grafikai mű megalkotásával egyidejűleg, néhány fontos képe festése közben alakult ki 252
művészi szemlélete.

A *Zebegényi dombok* (1923) még a klasszicizáló plaszticitás és a fénydinamika expresszivitása közötti egyensúlyra épült, akárcsak számos rézkarca. *Átkelés a Dunán* (1928) című nagyméretű kompozíciója is grafikai indítékú: erre utal a víz gazdag fényhatásainak kimunkálása, de a figurák már színfoltokból és nem expresszív kontúrokból alakulnak. Még feldereng itt a korábbi nagy művek általánosító heroizmusa: szinte hőstettnek tűnik a Duna túlsó partjára való hajózás, de a színek lírai bensőségével már nem a történés, hanem az érzelmi állapot kifejezésére törekedett.

1928-ban festette egyik legjelentősebb képét, a *Zebegényi temetés*t. Szinte előzmény és folytatás nélküli 314
Szőnyi életművében; talán csak a *Behavazott falu* című karca kapcsolható hozzá. A kép festésére Eugen Pascú, egykori nagybányai festőkollégájának halálhíre adott indítékot. A mű hangulatának alakulásában része lehet Bernáth Aurél *Riviéra* című képének, amelynek budapesti bemutatóján Szőnyi is részt vett. Az expresszionizmus dinamikájától szabadulni vágyó Szőnyi előtt átmenetileg járható útnak látszott Bernáth Aurél fanyar, szinte testtelen és térstilizációra törekvő világa, ezzel magyarázható a figurák jellegének és megfestésének némi rokonsága.

Az igazi nagy előkép azonban Bruegel *Vadászok a hóban* című festménye, melyet bécsi utazása alkalmával tanulmányozott. Az alakok csoportosítása, a balról jobb felé irányuló mozgás ritmusa megegyező, a tájképi rész is hasonló, azzal a lényeges különbséggel, hogy Szőnyi képén a fák csoportja tükörképszerűen megfordított. A fehér háttér előtt kirajzolódó figurák tudatosan foltszerűek, nélkülözik a Szőnyinél megszokott plaszticitást.

1929-ben megkapta a római ösztöndíjat, és Itáliába utazott. Három hetet szánt Olaszország műkincseinek megtekintésére, majd a kultúrkormányzatot megbotránkoztatva hazatért. Legnagyobb élményeként Piero della Francesca arezzói freskóinak emlékét hozta magával. Az itáliai művészet kerekded szépsége, általánosításra törekvő arányrendszere elbűvölte Szőnyit, és arra az útra lendítette, amelyen haladva életműve javát alkotta meg.

A reneszánsz művészettel való találkozás adta az utolsó lökést ahhoz, hogy véglegesen elfeledje korai törekvéseit. Többé nem jelent meg nála az élesen hasító expresszív fénynyaláb, sem a formákat torzító dinamikus körvonal. Ekkor fordult el ifjúsága egyik eszményétől, Hans von Marées klasszicizmusától is.

A folytatást illetően nagy fontosságú egy korábbi képe, a *Vízparti jelenet* (1928). Furcsa — keresé- VIII
seit, töprengéseit eláruló — alkotás ez: legjelentősebb figurája, egy ruhátlan ifjú Kernstok expresszionista képeinek alakjait idézi. De festői előadásmódja Ferenczy Károlyra emlékeztet. A plein airben ábrázolt figura úgy ragyog, ahogyan nagybányai festő-tanárai kívánhatták tőle növendékkorában. Ekkorra teljesen belátta főiskolai mesterének igazát, s — mint maga mondta — megbánta azokat a vitákat, amelyeket valaha neós korában Réti Istvánnal folytatott. Bár a *Vízparti jelenet* műtermi jellegű tanulmány, kulcsfontosságú Szőnyi pályafutásának megismeréséhez. Ez a ragyogó plein air-festés többé nem ismétlődik meg nála, mert a kiegyensúlyozottabb fényhatást adó temperafestésre tért át. Ha néha olajképet alkotott, ott is az egyöntetűbb világításra törekedett. Ily módon elérte, hogy minden képének sajátos, uralkodó színkaraktere lett. Ennek a hatásnak egyik eszköze volt a luminizmus: az áttetsző fény jelenlétének érzékeltetése érdekében nemegyszer szinte elsápasztotta a színeket, máskor meg derengő, ezüstös tónusba olvasztotta a motívumokat.

Zebegényi képein új módszerrel mutatta be alakjait. Legtöbb festményén nagy gondot fordított a 421, 427
nézőpont kiválasztására: a szembenézetet ritkán alkalmazta, szerette a felülnézetet vagy az alul- és közelnézetből fakadó meredek perspektívát. Új eszköz nála az impresszionizmus és a fotográfia módszerét követő elvágás. Az impresszionista szemlélet a valóság egy darabját kívánja adni oly módon, hogy kiemeli a látványból a művészt érdeklő mozzanatot — gyakran a fényképezőgép keresőjéhez hasonló, mechanikus módon —, az alakok meglepő elmetszésével fejezve ki a művészi kiválasztás és a valóság oszthatatlan totalitásának ellentmondását. Az impresszionista kivágás alkalmazása miatt tévedés volna Szőnyit impresszionistának nevezni. Annyiban az csak, mint az öreg Degas, aki kései képein tudatosan hangsúlyozta a fotografikus impresszionista módszereket, hogy segítségükkel a

mozgásfolyamat és a komponálatlannak ható elevenség benyomását keltse. Szőnyi is valami hasonlóra törekedett: az impresszionista módszerrel „kivágott", véletlenszerű valóságjelenetet kompozícióvá általánosította. Ily módon emelte ki az alkotásra inspiráló motívumot és azt, ami ebből törvényszerű, esztétikai értéket adó. Szőnyi elképzelése szerint tehát szemünk előtt alakult a valóság „annak égi másá"-vá. Az élménynek és művészetté nemesedő vetületének egymásra épülése megóvta attól, hogy festészete akadémikussá szikkadjon. A temperafestés az impresszionista mozzanatok ellenszere, nem a színbeli analízis, hanem a monumentális sommázás eszköze lett.

Szinte egyszerre talált rá érett stílusára, s ezzel együtt újra felfedezte Zebegényt. Ettől kezdve a zebegényi mikrovilág minden kis mozzanatában témát látott. Zebegény nem volt néprajzilag érdekes falu, sőt, még az sem mondható el róla, hogy jellegzetesen paraszti település lett volna, hiszen a férfilakosság egy része már ebben az időben városi üzemekbe járt dolgozni. Zebegény etnikailag közömbös világa kiválóan alkalmas volt arra, hogy a Szőnyit érdeklő témát — ember a természetben, a falusi munka és életmód — „sallangmentesen" kínálja. Életműve nagy epikai ciklus: életről, halálról, munkáról szól; olyan, művészileg megformált világ, amelynek nincsenek sem istenei, sem hősei, sem nagy eseményei, egyetlen értelme és lényege az élés, a létezés. Abban a kis világban, amelyet Zebegény jelentett számára, minden dolog és történés ismert és tudott, hiszen ahogy az évszakok körforgásával megismétlődik a munka, ugyanúgy azonos marad a paraszti életforma a generációk egymást követő ritmusában. Ez a világ csak viszonylagosan jelenti a valóságot, hiányzanak belőle a jelzések az időszerű, forrongó változásokról, amelyek, ha áttételekkel is, de éreztették hatásukat a kis paraszti közösségben. Szőnyi a parasztság életében egy ősibb és naivabb életforma megnyilvánulásait kereste. Úgy találta, hogy falun még értelme van azoknak a szokásoknak és cselekedeteknek, amelyek a városi embernél tartalmukat és jelentőségüket vesztett, szokványos történések. Az is megállapítható, hogy Szőnyit nem konkrét esemény érdekelte, hanem az, ami ebből kibontható általánosság és időtlenség. Ezzel magyarázható, hogy a zebegényi villa lakója, még ha nagy szeretettel tekintettek is rá a falusiak, magányos volt köztük, igazi környezete műterme, könyvtára, reprodukciói, zenegépe volt. Zebegényi élete inkább valamiféle remeteséghez hasonlítható. Nemcsak életvitele és magánya utal erre, hanem az a mód is, ahogy — saját bevallása szerint — elrejtőzve, titokban figyelve gyűjtögette össze képeinek egyes részleteit. Nála a paraszt a természethez közel álló ember eszméjének megszemélyesítője, akinek egyszerű örömei, fáradságos munkája, élete és halála az embernek mint örök festői témának új értelmezését eredményezte. Szőnyit munkássága során szinte egyetlen feladat foglalkoztatta: az élet átélése, megértése és átköltése a maga festői világába. Ezért nem válogatott a képtárgyak között.

Legkedvesebb alakjai a dombok hátán felfelé kúszó szántóföldeken dolgozó vagy a fáradtságtól mély álomba zuhanó parasztok, a Duna veszélyes örvényeit ismerő csónakosok, halászok, a vízparton álldogáló, várakozó asszonyok. Alakjai gyakran búsak, gondterheltek, de a csendes szemlélődés, a
665, 871 merengés vagy az esti áhítat megnyugtató szépsége is hozzátartozik világukhoz. Ellentétben tehát író kortársaival, a népi írókkal, az ő nép felé fordulása nem politikai célból, világszemléletből fakadt.

Szőnyi a látási élmény művésze, nem az intellektuális problematikáé. Az ő világa panteisztikus nosztalgia, a valóság misztikus-költői csodálata. Számára a látvány a megismerés és a művészi önmegvalósítás eszköze. Tudatosan megfogalmazott világnézet híján azonos érdeklődéssel figyelte a látvány minden mozzanatát, a dolgok apró részleteit és az egész összefüggését, a mindennapi élet ezernyi ismert tárgyát, emberét, hangulatát, s ez az elfogulatlan magatartás segítette őt ahhoz, hogy a megszokott látványban friss szépségeket, eddig még nem észlelt színeket és harmóniákat, egy-egy beszédes kéztartást, jellemző emberi körvonalat, kifejező állapotot fedezzen fel. Szüntelenül figyelt; mindig festő volt, nemcsak az ihlet perceiben. Megfigyeléseit, amelyeket színben és rajzban szorgalmasan lerögzített, az alkotás során nem alakította át, csak értelmezte, hiszen a látott világ az ő törvénye, képzeletvilágának alapja. A látásélmény szabja meg alakjainak helyzetét, mozdulatait, színeit — nem pedig a műtermi kísérletezés. Modelljeinek — falusi ismerőseinek — arcán ritkán látható valamely bonyolult lelki folyamat tükröződése: éppen ezért képein nincs heves és indulatos mozdulat. Az ő embere csendes, keveset beszél, inkább befelé, elrejtőzve él. Parasztjainak arca rezzenéstelen; az érzelmek ritkán jutnak mimikai kifejezéshez, inkább meghúzódnak a fej jellegzetes tartása, beszédes színei, a szem csendes, megindító pillantása mögött.

A képi szituációk azt a pillanatot ragadják meg, amikor a legkifejezőbb az alakok együttléte, hangulati egysége, színbeli gazdagsága, a környezettel való kapcsolata. A szituációt Szőnyi nem úgy mutatja be, mint valamely folyamat egyik mozzanatát — érzékeltetve az előtte és az utána következőket —, hanem mint valami nagyon jellemző, örök emberi állapotot, létformát. Egyrészt tehát eseményben, jellemben és mozgásban leszűkíti mondanivalóját, másrészt viszont — s ebben rejlik az ő legsajátosabb értéke — a jól átérzett szituációkat a meditáció segítségével gyökerében tudja megragadni és értelmezni.

Az ilyen festői módszerben nagy szerepe van a környezetnek és a megvilágításnak, melyek elvesztik tárgyi különállásukat, az alakkal együttesen jelentkező motívumokká válnak, vagyis az érzelmi-hangulati mondanivalónak vannak alárendelve. „Aki nem tudja egyszerre átfogva látni a természetet és a saját munkáját — mondotta Szőnyi —, sosem lesz jó festő. ... A képnek intuícióval kell készülni, egyszerre átérezve, megragadva az egész problémát, az egész kompozíciót s egyszerre munkálva az egész képfelületet."

Könnyű volna azt mondani, hogy Szőnyi a művészetet önmagáért műveli, hogy esztétikája a l'art pour l'art világa. Az impresszionistáktól és a nagybányaiaktól átvett tradíciónak megfelelően szóban és írásban azt hirdette, hogy a téma nem fontos eleme a művészetnek. Ennek az álláspontnak azonban ellentmond egész zebegényi munkássága. A fia születése alkalmából festett *Zebegényi este* (1928) című képén egy ősi keresztény témát, a pásztorok imádását újítja meg. A gyermekeit féltő szülők érzelmeit a *Kapáló asszonyok* (1935) mitikus nőalakjaival fejezi ki. A fenyegető sors feletti töprengés tükröződik *Este* 537
(1934) című festményén, amelyben az Egyiptomba menekülő szent család megpihenésének témáját alakítja saját felfogása szerint. Mindennél jobban árulkodik a téma és a művészi szándék összefonódottságáról egyik legnagyobb igényű, monumentális kompozíciója, az *Eladó a borjú* (1933). A kép 538
minden figurája a kedves állattól való búcsúzás melankóliáját tükrözi. A kompozíció középtengelyében álló női alak szinte az antik tragédiák hangulatát idézi, gesztusok nélkül is arról beszél, hogy egy idillinek érzett világ megváltozik, széttörik. A kép jobb szélén elhelyezett vándor figurája (Szőnyi közlése szerint ennek Derkovits Gyula volt a modellje) sem mentes a váteszi sorsérzéstől.

Szőnyi a „téma" kifejezést az úgynevezett élőképpel és a színpadiasággal azonosította, vagyis a tematikusság az ő szóhasználata szerint álművészetet, a külsőséges eszközökkel való hatásvadászatot, az akkori közízlésnek való behódolást jelentette. Miként tehát Bernáth és Berény, Szőnyi is motívumnak nevezte az ikonográfiai és szituációs mozzanatokat. Nemcsak ő maga, hanem művészbarátai is gondosan ügyeltek arra, hogy ne azonosuljanak a hivatalos rendszerrel és annak kultúrájával. Védekezésük a parnasszista impassibilité, a l'art pour l'art hirdetése volt a számukra elfogadhatatlan rendszer elvárásaival szemben. Látszólagos esztéticizmusuk így vált a kívülállás és a belső szabadság biztosítékává.

Szőnyi és barátai két pólus között keresték létezésük nehezen megtartható egyensúlyát. Az egyik a korszak hivatalos festészete, amely a neobarokk naturalizmustól a felhígított nagybányai szemléleten át az úgynevezett olasz novecento felfogásáig többféle irányt felölelt. A másik az avantgarde örökséget folytató, részben szocialista elkötelezettségű ellenzéki művészet, amelynek képviselői szívesen szövetségre léptek volna velük.

Szőnyi azonban sehova sem akart tartozni, akárcsak barátai, Bernáth Aurél, Berény Róbert, Pátzay Pál, távolabbról Egry József, Szobotka Imre és azok a művészek, akik részt vettek a budapesti Gresham-kávéházban összegyűlő művészek beszélgetésein, vitáin. Politikától védett, független szigetet szerettek volna teremteni az álkultúra és a banális hazugságok világában. E festők szívesen csatlakoztak a nyári időszakban Szőnyihez, mintegy kis művészkolóniát alkotva Zebegényben. Bernáth Aurél csak rövid időre jelent meg köztük, de Berény Róbert nemegyszer az év negyedét ott töltötte. Gyakori vendég volt a községben Szobotka Imre is, aki ugyancsak jelentős avantgarde festői eredményeit tagadta meg egy szerkesztő jellegű természetelvűség kialakítása érdekében. Hűséges nyári lakója volt Zebegénynek Elekfy Jenő, a magyar akvarellművészet egyik jelentős képviselője, továbbá a franciás szellemű Vass Elemér, aki java alkotásaiban Bonnard festői értékeit plántálta át magyar földre.

A festőbarátoktól körülvéve Szőnyi izolációja feloldódott. Helyzetében nagy változást okozott az is, hogy hosszú huzavona után kinevezték a Képzőművészeti Főiskolára. 1937-ben megbízott, majd a következő évben rendes tanár lett. Budapesten lakást bérelt a Baross utcában, és működésének súlypontja átmenetileg a fővárosba helyeződött át. Ezt tanúsítják olyan művei, mint az *Uszályok* (1939) 870

872 vagy az *Esernyők* (1939); mindkettő városi tematikát és érzésvilágot fejez ki. Leginkább oktatási szünetekben dolgozott Zebegényben; ekkor friss szemmel látta újra a már kimerítettnek hitt motívumokat. Egyik legszebb falusi tárgyú képén, az *Aratás után*on (1936) lilás-ezüstös éjszakai derengés fogja körül a fárasztó munka után mély álomba zuhanó emberalakokat. Hasonló luminisztikus
1040 eszközökkel oldotta meg egyik legvonzóbb képét, a *Kerti pad*ot (1943), mely tüdőműtétje utáni lábadozása idején készült.

1937-ben kapta első monumentális feladatát: a párizsi világkiállítás magyar pavilonjába pannót festett. Ennek köszönhető, hogy 1941-ben megbízták a győri Szent Imre-templom freskóinak elkészítésével. Első ízben történt, hogy ilyen feladathoz jutott az a művész, akit pályakezdése óta úgy tartott számon a közvélemény, mint nagyméretű munkákra predesztinált tehetséget.

A győri freskó azonban nem váltotta be a hozzá fűzött reményeket. Feltehető oka, hogy Szőnyi monumentális készsége voltaképpen nem lép túl a táblaképformátumon. Egyes műveit látva gyakran hihető, hogy a gondolat falat kíván — ám ez az ítélet csalóka; Szőnyi a táblakép jól elgondolt és megragadó hatású motívumcsoportjait nem tudta falon egységes egészbe foglalni. Nem a festői eszközök fogyatékossága miatt, hanem azért, mert — művészetszemléletének megfelelően — áhítatos rögtönzései, megható lírai vallomásai csak töredék képet adhattak a világról. A kevés sikert hozó falképekkel egy időben jött létre viszont az életmű egyik legszebb fejezete, gauche technikájú képsorozata.

Szőnyi rendkívül fegyelmezett művész volt. A festői tevékenységet napi feladatának tartotta. Élete állandó munkában telt. Éppen, mert olyan hatalmas ez a munkásság, kétségtelen remekművek mellett persze sok közepes érték is található benne. Szabatosságra törekedett. A technikát a képzőművészet nyelvtanának tartotta. Technikai kísérletei szinte a reneszánsz mesterek következetességét idézik. „A technikának mindig csak alárendelt szerepet szabad játszani, de azért a művésznek el kell sajátítania a hosszú gyakorlatot kívánó, nehéz és bonyolult technikát, mert szüksége van reá ahhoz, hogy elmondhassa mondanivalóit, hogy a benne lakozó alkotó ösztönt tevékeny munkára tudja fordítani, s hogy ebben az alkotó munkában öröme is teljen..." De arra is figyelmeztet, hogy „a művészet nem kézimunka, nem tudás, hanem egy olyan lelki folyamat, melynek közlése csak technikai úton válik lehetővé". Mesterségéről így vélekedett: „Az úgynevezett tehetség nem elég. Döntő fontosságú, hogy milyen mély humánum, gazdag lelkivilágú, értékes egyéniség a művész." E hitvallást egészítik ki a következő sorok: „A mai élet nem nevezhető nyugodtnak, nem heverünk rózsaágyon s korunk felettébb sűrű történésű. ... Nincs módunk magunkat időben sem előre, sem hátra helyezni, vállalni kell korunkat, s helytállni azért az eszményért, amelynek szolgálatára a tehetség kötelez."

Úgy gondolta, hogy mindenki csak a maga egyéniségének megfelelő műveket hozhat létre. Ezért azt hirdette, hogy minden művészeti iránynak megvan a létjogosultsága, amennyiben emberi dolgok és viszonylatok kifejezésére törekszik; kétségbeejtő korban lehetséges olyan művészet is, amely a szépség felmutatásával bátorít és vigasztal. Ilyen művészet volt az övé. A magyar történelem keserű évtizedei idején a valóságot úgy öltöztette a szépség formájába, hogy ezzel nem csapta be sem magát, sem nézőit.
1041 Olyan természetelvű művészet ez, amelyben a formai szépség és az előadás harmóniája a valóság emelkedett szellemi megjelenítésének eszköze. Az volt a véleménye, hogy a forma tökéletessége éppúgy alapvető feltétele a műalkotásnak, mint az igaz és mély élmény. Mindkettő a valóság iránti művészi alázat eredménye. Az elfogadás és az elhagyás rendszeréből születik meg a stílus. Szőnyi a stílust nem formai sajátosságnak, hanem látásmódnak tartotta: a stílus „magától jön", a következetes művészi magatartás eredménye. „Ha a művészetben valakinek egyéni mondanivalója van, ezt őszintén, mesterkedés nélkül próbálja kifejezni, lehetetlen, hogy munkája korszerűtlen legyen, mert korának hatása alól még erőszakkal sem tudja kivonni magát..."

Szőnyi ellenzéki művész volt, de nem forradalmár. Szemléletének legfőbb korlátja az a nézete, hogy a művész mindentől és mindenkitől független kell hogy legyen. Ez távolította el korai törekvéseitől, és vezette a sztoikus magányérzéshez, „a szépséget és erkölcsöt önmagáért" művelő magatartáshoz. Kielégítette az abszolútnak hitt eredmények variálása. Személyes magatartásában és művészetében kiteljesedő passzív humanizmusa azonban így is az ellenforradalmi korszak magyar művészetének egyik legkiemelkedőbb alakjává teszi. Sajátos realizmusával a hatalmas oeuvre nem is csak értékőrző, hanem — a művek sokasága és a tanítványok nyomán — értékteremtő erejű lett.

KORB ERZSÉBET

Szőnyi művészete majdnem minden korszakban vonzotta a követőket és a tanítványokat. Alighogy kialakult Nemes Lampérth és Uitz hatását a nagybányai természetelvűséggel szintetizáló stílusa, máris lelkesen követték a fiatalabb pályakezdők. Megerősíti ezt az állítást Lyka Károly. Szerinte Szőnyi és társai egy olyan, klasszicizálás felé mutató formanyelvet alakítottak ki 1920 körül, amelyet az őket követő fiatal művészek továbbépítettek. „Elsősorban egy nagy tehetségű, 26 éves korában meghalt leány, Korb Böske nagy kompozícióin tűnt fel az új stílus... monumentális ihletű, nagylélegzetű képeken, nemes formájú nagy aktokon."

Korb Erzsébet (1899—1925) első, már képnek nevezhető festményét tizennyolc éves korában alkotta, az utolsót nyolc évvel később Itáliában. Nem egészen egy évtized alatt mesterré érett. Réti István módszeressége a természet minél pontosabb megfigyelésére nevelte. Bár Korb eltért a nagybányaiak lírai-meditatív természetszemléletétől, a mesterétől tanult elveket egyéni stílusának alakításakor kamatoztatni tudta. Ebből fakadt az a sajátossága, hogy a megfigyelt motívumok sommázva szerkesztő átírására törekedett. A modelltanulmányból való kiindulás egész munkásságára jellemző. „Biztos rajztudása már első alkalommal sok vele együtt induló társától megkülönböztette" — írta Genthon. Mindössze egy évet töltött a Képzőművészeti Főiskolán. Az akkori idők nyugtalansága elől menekülve magániskolákban próbálta meg tehetségét kiteljesíteni. Elhatározásának azonban mélyebb indokai is voltak: kereste a gondolati-szimbolikus festészet lehetőségeit. Így aztán Lohwag Ernestinen, Glatz Oszkáron, Iványi Grünwald Bélán kívül rövid ideig mestere volt a hazai szecesszió egyik legjelentősebb képviselője, Körösfői-Kriesch Aladár is. Ezzel magyarázhatók első jelentős kompozíciójának, az *Alteregó*nak (1921) szecessziós-stilizáló szimbolikus elemei. Ezt a felfogást azonban hamarosan felváltotta az *Ígéret földje* (1922) című képében megnyilatkozó alkotási mód. Bár képeinek egyes motívumai még a modellszerű beállítás sajátosságait árulják el, a figurák összekapcsolását olyan finoman kialakított ritmus vezérli, amely a századforduló nagy mesterét, Cézanne-t idézi. Ebben a szellemben jöttek létre remekművei, köztük a legjelentősebb, a *Danaé* (1925). „Az egységes, zárt kontúrba összefoglalt női testet fény mintázza meg, az aranyeső felhőkből előtörő sugárkévéje. Ez a fény ... zöldes reflexű, ezüstszürkés tónussal itatja át a testet s nem csillan meg a formákon, hanem lágy öleléssel körülírja azokat, világosan meghatározza súlyukat és térfogatukat" — méltatja a képet a művész monográfusa, Genthon István.

Ezután egy sor portrét festett, köztük a legtöbb önarckép, amelyekben, önmagát vizsgálva, életszeretetét és melankolikus sorsérzését fejezte ki. A portrék mellé tájképek is sorakoztak. Bár igen erőteljesen foglalkoztatta a tér problematikája, elgondolásait ebben a műfajban kevésbé sikeresen tudta megvalósítani. Nála a tér az emberi alak plaszticitásával dialektikus egységben jelentkezik: a táj térbeli összefüggéseivel csak rajzaiban tudott megbirkózni. Szerkesztő művészetének másik tetőpontja *Áhitat* 77
(1923) című festménye, melynek végleges, nagyméretű megoldása a Magyar Nemzeti Galériában látható, kisebb formátumú változata a Miskolci Képtáré. Talán ezen a festményén tetőzik kolorisztikus képessége, a fénytől áthatott, színes foltokból való alakításnak és a reneszánszra jellemző, piramidális szerkesztésnek harmonikus megoldása.

Életének utolsó évét itáliai tanulmányúton töltötte. Főleg városképeket, továbbá néhány megdöbbentő erejű akttanulmányt rajzolt, amelyekben büszkén ismétli Michelangelo műveitől nyert élményeit. Az életművet lezáró kompozíció *Danaidák* (1925) című nagyméretű festménye, amelyre hosszú idő óta készült. Közben vázlatokat és tervet készített a *Fonyódi templom*hoz. E munkájának tanulságait építette tovább a *Danaidák*hoz készült tanulmányokban, vázlatokban. A reliefszerű festmény falképszerűen hat, végső formáját a freskóban találta volna meg. A Danaidák mítoszát mágikus szertartásként ábrázolja. A csendes méltóságú alakok egyszersmind az emberi élet egy-egy fázisát jelenítik meg. A sor végét lezáró (bal szélen álló) asszony már az elmúlást érzékeli, a végtelenség titkát vizsgálja, éppen úgy, mint az alkotó, aki már érzi halálának közeledtét.

Genthon szerint: „A Cézanne utáni generáció atmoszférájában nőtt fel. A posztimpresszionizmus állandóságra való törekvései, kompozícióproblémái és szilárd statikája jellemzi az ő művészetét. ... Művészete kiszámítottság nélkül való. ... Sohasem szerkesztett képeket, hanem ösztönösen összefoglalta mondanivalóit."

Szőnyi személyes vonzereje és a művészetét meghatározó tematika egyaránt közrejátszott abban, hogy egyre több művész kereste fel nyaranta Zebegényt. Elsőként a régi főiskolai barát, Elekfy Jenő költözött a nyári hónapokra a községbe, őt követte Medveczky Jenő, Vass Elemér, Szobotka Imre, Berény Róbert, Aba-Novák Vilmos és Bernáth Aurél. A művészek viszonylag nagy száma ellenére nem beszélhetünk zebegényi művésztelepről. Nem volt sem programja, sem meghatározott esztétikai célkitűzése az itt tevékenykedő festőknek, egymás műveit is csak ritkán tekintették meg. Közös kiállításon nem szerepeltek. Szőnyi csak néhány személyes barátjával járt össze: ezek a találkozások is rendszerint vendéglőkben jöttek létre, ahol ritkán esett szó művészeti kérdésekről. Szőnyi művészete azonban — ha nem is festésmódja, de témaválasztása, képalkotó módszere — a legtöbbjükre hatással volt.

528 *Vass Elemér* (1887—1957) és Elekfy Jenő időszakunkban kibontakozó művészete tükrözi legjobban a Zebegényben dolgozó művészek felfogását. Vass Elemér az Iparrajziskolán végezte tanulmányait. Művészetének alakulására kezdetben a nagybányai festők voltak hatással, intim természeti részleteket festett. Külföldi tanulmányútjai során francia festőkhöz, elsősorban Bonnard-hoz és Matisse-hoz vonzódott. A harmincas évektől kezdve sok időt töltött Zebegényben. Szőnyi összefoglaló, formák alakítására törekvő stílusának hatására ábrázolásmódja dekoratívabbá vált. Elsősorban az alkonyati világítás problémája foglalkoztatta: a zebegényi házak, dombok motívumait színes kontúrokba foglalta, s az ily módon elhatárolt felületeket mély tónusú színárnyalatokkal töltötte ki. Vass Elemér legjobb művei azonban nem a zebegényi években készültek. 1945-ben Tihanyban telepedett meg: e vidéknek a zebegényinél nyugalmasabb, szélesebb ritmusa igézte meg, ekkor talált önmagára, s alkotta — életének utolsó tíz évében — legjelentősebb műveit.

Elekfy Jenő (1895—1968) Réti István tanítványa volt, de Szőnyi festészete hatott rá elhatározó erővel. Szőnyivel való ismeretsége a Réti István vezette műteremben kezdődött. Mindössze egy évet tölthetett a főiskolán, mert katonai szolgálatra hívták be. Leszerelése után további fél évig volt Réti tanítványa, majd tanári állást kapott. A középiskolai tanárság nem tette lehetővé számára a rendszeres munkát, ezért felhagyott az olajtechnikával és az akvarellre tért át. Művészetére nagy hatással volt, hogy Szőnyi hívására a nyarakat Zebegényben töltötte. Az ott kialakuló kis műhelynek Berény mellett Elekfy lett a leghűségesebb tagja. Tizennégy, alkotásokban gazdag nyarat töltött a faluban. A Duna víztükrének vibráló reflexei, a dombok között rejtőzködő község különleges fényei, párás atmoszférája folyton új festői feladatokat adott a természet változásaira érzékeny festőnek.

Zebegényi korszaka 1928-ban kezdődött, s két év múlva már kiállításnyi anyaggal szerepelhetett az az Ernst Múzeumban. E művek nagy része tájkép, de van köztük figurális munka is. A téma nem túlságosan változatos, de a megoldás könnyed eleganciája, mesterségbeli virtuozitása, színbeli leleményessége a hasonló motívumoknak mindig új értelmet és értéket ad. Műveinek felfogását az értő barát, Pátzay Pál így jellemezte: „Életművének rangadó főrésze vízfestményei. Mégsem úgy gondol rá az ember, mint »akvarellistára«, hanem mint festőre. Ezzel azt mondom, hogy műveit nem eleve a műfaj határozza meg, hanem a festő sajátos képlátása. Pedig a műfaj klasszikus módját műveli, vagyis nem fedőleg rakja fel a festéket, hanem olyan módon, hogy a papír átvilágíthasson a festékrétegen, így kapja világító erejét. Ez a mód nem tűr változtatást, javítgatást. Egyszeri elhatározott, gyors cselekvés hozza létre." Ez a méltatás egyben hangsúlyozza Elekfy módszerbeli elkülönülését is Szőnyitől. Szívósan járta a maga útját, még ha témáik gyakran azonosak is.

Igényes munkái hamarosan sikert hoztak. 1932-ben párizsi ösztöndíjat kapott, 1935-ben elnyerte az állami vízfestménydíjat, 1938-ban és 1940-ben a velencei biennálén mutatták be műveit. Megnyerte a Szinyei Társaság tájképdíját, majd a társasági tagságot. 1939-ben meghívták a Képzőművészeti Főiskolára az akvarellfestés tanárának. Miként Vass Elemér esetében, az ő művészetében is az 1945 utáni
1074 korszakra esik a mesterségbeli kiteljesedés. Korai munkái közül kevés maradt fenn. Egyik jelentős műve, az *Édesanyám* (1937) Réti látásmódját idézi. *Rév* című kompozíciója (1939) Szőnyi kedvelt motívumának szellemes újrafogalmazása. A *Fácános csendélet* (1941) bravúrosan kezelt színstruktúrái miatt emlékezetes. Zebegényi korszakának ismert műve a feleségét ábrázoló, *Didó kalapban* című kép, amely nemcsak a kivitelezés biztonságával, hanem a lélekrajz finomságával is kiemelkedik az életműből.

A két világháború közti magyar festészet egyik legjellegzetesebb képviselője Bernáth Aurél (1895—1982). 385, 518
Életműve egyszerre folytatás és újrakezdés. Folytatás annyiban, hogy fiatalkori stíluskísérletei után visszakanyarodott a természetelvű művészethez, és arra törekedett, hogy a modell, illetve a motívum sajátosságait megőrizve alakítsa képeit. Ebben a vonatkozásban a nagybányai festészet örökségének folytatója, olyan alkotó, aki megtért tékozló fiúként hirdette Ferenczy Károly törekvéseinek érvényességét. Vagyis a hagyományra hivatkozva szembefordult ifjúkorának avantgardista törekvéseivel, és kétségbevonta a művészet radikális formai megújításának lehetőségét. Mint korának embere — aki mélyen átérezte és filozófiai síkon is megfogalmazta annak a világnak a problematikáját és ellentmondásait, amelyben élt — az én központú művek létrehozását tartotta a művészet egyetlen lehetséges útjának. Ez a célkitűzés megváltoztatta a természethez való viszonyát: a külvilág tárgyait nem létezésük miatt és nem utánzó kedvvel festette meg, hanem arra késztette őket, hogy ennek az énérzésnek képi kifejezői, tárgyiasításának hordozói legyenek. Természetszemlélete pályatársáéhoz, Szőnyiéhez hasonló, azzal a különbséggel, hogy míg Szőnyi a motívumokat a fény segítségével mintegy átszellemíti, és — az impresszionistákra emlékeztető módon — a felület mikrostruktúrájának kiemelt jelentőséget tulajdonít, Bernáth a sötét és világos színfoltok segítségével transzformálja a tárgyakat. Festészetében a tárgyak jellegzetességeik, illetve értelmezésük alapján világos tónusúak vagy mély fényűek.

Törekvései sok ellentmondást tartalmaznak. Ilyen például a szimbólum nélküli szimbolizálás, a természetutánzó természetfölöttiségre való törekvés vagy a fényviszonyok relativitását nem érzékelő fény—árnyék-festés. Elméletíróként is hasonló ellentéteket kísérel meg feloldani: írásainak egyik fő motívuma a klasszikus értelemben vett kompozíció sürgetése anélkül, hogy a kompozíciónak a világképtől formált és objektív kifejező jellegét, rendező elvét elismerné. Bár nézetei erre utalnának, mégsem parnasszista, mert az etikusság, az erkölcsi felelősség, az emberi szolidaritásra való törekvés is beletartozik művészetének világába. Ezzel magyarázható, hogy életében és művészetében voltak helyzetek, amikor át tudott lépni az egyén szellemi biztonságát elősegítő, maga építette korlátokon, s kereste a többi humanisztikus felfogású emberrel kiépíthető kapcsolat lehetőségeit. Bernáth Aurél gyötrődő művészete jellegzetes produktuma egy olyan zilált kornak, amelyben jószándék és humanista elszántság nemegyszer csak pusztába kiáltott szó, az egyéniség önmagát igazoló sztoicizmusának kifejezése.

Szülőfaluja, Marcali, a Balaton déli oldala és Keszthely környéke volt ifjúkori eszméléseinek színhelye. Fontos szerepet játszott életében Kaposvár: itt élt ebben az időben Rippl-Rónai József, akinek műveivel korán megismerkedett. Kezdeti festői kísérleteit a nagy festő öccse, Rippl-Rónai Ödön támogatása mellett tette meg. Első, fennmaradt képén, a *Fleinerék szalonján* (1914) kaposvári élményeit összegezte, a szereplők között tisztelettel ábrázolta a két Rippl-Rónai testvért. Sikerrel pályázva meg a nagybányai ösztöndíjat, 1915-ben Nagybányára utazott, és a szabadiskolán Thorma János és Réti István vezetésével fejlesztette képzőművészeti tudását. Erről az időről fennmaradt a *Nagybányai piactér* (1916) című munkája. Valószínűleg hatottak rá a nagybányai művészet úgynevezett neósai, s példájukra nyilván ő is szembefordult mestereinek látásmódjával. Erre utal az a tény, hogy 1916-ban elkezdett katonai szolgálatának befejezése után nem tért vissza a városba. 1917-ben a frontra került és megsebesült. Előbb a reichenbergi katonai kórházban ápolták, majd lábadozó betegként a keszthelyi szanatóriumba utalták. Itt megismerkedett az ugyancsak sebesült Egry Józseffel, akivel életre szóló barátságot kötött. A Bernáthnál 12 évvel idősebb, „világlátott" festő bizonyára hatással volt fiatalabb kollégájára. Részben ezzel magyarázható, hogy Bernáth átmenetileg szakított a természetelvű festészettel.

Bár korai műveinek legnagyobb része 1945-ben elégett, a fennmaradt néhány reprodukció és kisebb kép alapján bízvást állíthatjuk, hogy Egry akkoriban formálódó új stílusa hatással volt rá. Ebből a szempontból Egry *Vörös Krisztus*a és a hasonló megoldású, kevés eszközzel festett képek fontosak. Ilyen a *Vihar a Balatonon* (1921), melynek előkészületeit, megelőző fázisait Bernáth jól ismerte.

Az 1918—1919-es forradalmak idején Bernáth a fővárosba utazott, és megismerkedett Kassák Lajossal. Bár nem vett részt az eseményekben, a Tanácsköztársaság bukása után hamarosan emigrált. Először Bécsben élt, ahol egy iparművészeti üzemben dolgozott, és szabad idejében *Graphik* című 59

albumát (1922) készítette. Ez az avantgardista szellemű sorozat sablonnal készült, majd az egyes részleteket festéssel hangsúlyozta. Első publikált művével tekintélyt szerzett, az avantgardista törekvések számottevő képviselőjeként értékelték. Hevesy Iván 1922-ben, a Nyugatban elismerő kritikát írt róla.

Megismerkedett Herwarth Waldennel, s az ő hívására Berlinbe költözött. Itt rendezte első kiállítását a Der Sturm helyiségében. A kiállításon korábbi művei mellett az *Eleven tér* (1923) című, Berlinben festett munkáját is kiállította. Ezt az absztrakt expresszionista felfogású művét belső feszültségének és kemény hangvételének köszönhetően az avantgarde műkritika elismeréssel fogadta. 1923—1926-ig tartózkodott Berlinben, ahol szoros kapcsolatot tartott az ott élő, avantgarde szellemű magyar emigránsokkal, elsősorban Moholy-Nagy Lászlóval, Péri Lászlóval és Berény Róberttel. A szűkös megélhetési körülmények ellenére — alkalmi munkákból tartotta fenn magát — 1924-ben ismét volt mit kiállítania: a Der Sturm Galériában Ferenczy Béni szobraival együtt mutatta be újabb műveit. Egy
143 rézkarcsorozata és a *Vörös állat* (1924) című nagyméretű képe került közszemlére. Bár a festmény elpusztult, a fennmaradt fényképekről megállapítható, hogy korábbi, álomszerű képzeteket keltő rajzai után ez a mű a képalkotó fegyelem és a sűrítő látásmód fontos dokumentuma. Az *Eleven tér* kubisztikus hangvétele után ez a kép az expresszionizmus, elsősorban Franz Marc törekvéseit idézi. De Bernáth a maga útját járta, lírai hevület és profétikus elszánás olvasható ki az egymásra torlódó formák lendületéből.

A *Vörös állat* előterében látható virágmotívumok arra utalnak, hogy ebben az időben már foglalkoztatta a természeti motívumok megfigyelése és képelemként való alkalmazása. Ennek az
128 átalakulásnak egyik fontos emléke *Csendélet sakktáblával* című pasztellképe, 1924-ből. Ez a mű summázza és előrevetíti mindazt, amire a továbbiakban törekedett. A sakktábla motívuma érdekelte a szigorú geometrikus formákban dolgozó avantgarde festőt, segítségével meg tudta őrizni a kép belső rendjét, és elkerülte a természetmásoló naturalizmust, a motívumok kínálkozó szépségének öncélú ábrázolását. A jelenleg lappangó képet ismerője, Genthon István így méltatta: „Ebben a művében Bernáth útra készen áll, el Berlinből, Budapest felé, önmaga felé. Rálátásos kompozíció, mint annyi későbbi utóda, csak motívumai sokkal igénytelenebbek. Az expresszionizmus bódulata után a tárgyak billegve, bizonytalankodva merülnek fel. A felület bársonyos, a legszebb az asztalkendő odalehelt könnyedsége. A szobában Ferenczy Béni két kisplasztikája látható. Ez az első, valóságos Bernáth-kép, a sorozat megindítója. Szemlélődés, líra és puhán cirógató előadási mód keveréke."

A művész közlései és életművének vizsgálata alapján 1924—1925-re tehető az a válság, amely nem csupán a tárgyakkal ábrázoló művészeti felfogáshoz vezette vissza, hanem ahhoz a költői világhoz is, amely ifjúkori gondolkodását meghatározta. Fra Angelico áhítatát, Giorgione poétikus természetlátását, Manet analitikus festőiségét olyan „világítótornyoknak" tartotta, amelyeknek segítségével eltalált önmaga legsajátosabb lehetőségeihez. A fordulat nem máról holnapra történt, nem is annyira a művekben, inkább a gondolkodás síkján zajlott le. Ettől az időtől kezdve elsősorban élményeinek megörökítésére és meditatív-filozofikus érzésvilágának kifejezésére törekedett. Mégsem közvetlen leképezéssel akarja megfesteni a világot, hanem sajátos felfogásban, áttett módon. A természet formái csak abban a vonatkozásban érdekelték, ha általuk valami olyat is tudott láttatni, ami túllép a kézzelfogható tárgyszerűségen. Nem természetmásolásra, hanem természetelvűségre törekedett. Vagyis abban az értelemben kölcsönzi képeihez a természet formáit, hogy segítségükkel valami látványon túlit, emberi vonatkozást, érzést és eszmét érzékeltessen. Ennek ellenére a tárgyak — képein — nem egyszerűen jelképek, szimbólumok, nem vesztik el létezésük egyediségét és anyagi jellegét.

Bernáth már a sakktáblás csendéleten is olyan anyagszerűségre törekedett, amellyel kifejezheti a természeti kép látása feletti örömöt és azt a gyönyörűséget, hogy a tárgyat a maga benső világának tükrözésére tudta késztetni. Így válik nála a valóság egy-egy jelensége „modellé", vagyis olyan belsőleg átformált, érzelmekkel telített vizuális elemmé, amely prizmaként egyszerre tükrözi a lét egy darabját és a vele szellemi kapcsolatba kerülő ember állapotát. Az elképzelés azonban lassan realizálódott művekben. A sakktáblás csendéletet követő jelentős képén, a *Starnbergi tón* (1926) még erősen ragaszkodik a kubista szigorúsághoz, a geometrikus puritánsághoz. Hasonló felfogás jellemzi ugyancsak 1926-ban festett csendéletét, a *Hegedűt*.

Életében alapvető változást hozott, hogy 1926-ban, Budapesten házasságot kötött dr. Pártos Alice orvosnővel. Felesége a pöstyéni fürdőszanatóriumban kapott állást, így az év jelentős részét, főleg a fürdőszezon idején, Bernáth a szlovákiai városban töltötte. Házassága révén anyagi gondjai megszűntek, megvalósíthatta régi vágyát, Európa beutazását, múzeumokkal, tájakkal, városokkal és emberekkel való ismerkedést. Első itáliai útján körvonalazódott benne *Riviéra* (1926—1927) című fő művének terve. Két 239
éven át dolgozott a nagyméretű, különös hangulatú festményen. Különösségét a valóságtól való inspiráltság és a kitalálás sajátos ötvözete adja. A kép jobb felét betöltő sziklatömb ellenpontjaként a kép bal oldali hátterében sötétkék mélység — az egymásba olvadó tenger és az ég együttese — látható. Komor hangulatú tenger ez, nem a Mediterraneum boldog derűje jellemzi. A jobb oldalon levő sziklafal rétegzett struktúrája még az avantgardista korszak stilizáló kedvének emléke. A művész — közlése szerint — a bajor Alpokban talált erre a motívumra. A végzetesség atmoszféráját sejtető mélység és a sziklák geometrikus ridegsége között az ember parányi lénnyé törpül, olyan valakivé, akinek létezése csak ilyen szűkre szabott feltételek között lehetséges. Keserű, kiábrándult és a maga sajátos, áttett módján a lét korlátai ellen való lázadás kifejezője ez a kép, a filozofikus hajlamú művész látomása. Azt szemlélteti, hogy a szellemi ember idegen a világban, amelynek sem a célját, sem az okát nem lehet felfogni. A számkivetettség, a sehol sem megnyugodni tudás hölderlini tragikuma uralkodik a *Riviérá*n és az utána következő évek számos festményén.

E lebegő, bizonytalan létérzés kialakulásának nemcsak a hontalanság vagy a forradalmi eszmékből való kiábrándultság az oka. A művész életmódja is hozzájárult a kívül rekedtség, az önmagába zártság tudatának kiformálódásához. A pöstyéni orvosi szoba hangulata, a gyógyfürdő atmoszférája hozzájárult ahhoz, hogy Bernáth — a fiatal Thomas Mann módjára — az életet betegségnek lássa, s értelmét a halálban keresse. Az elmúlás fájdalma, a látott valóság mulandóságának tudata árnyékolja be e korszakának gondolatvilágát. A mulandóság érzésének állandó jelenléte különbözteti meg művészetét az impresszionistákétól. Bernáth, bár ez időtől fogva a természeti látványt választotta tevékenységének kiindulópontjául, éppen a mulandóság, a halálra ítéltség felismerése miatt nem tud az impresszionistákhoz vagy a fauve-okhoz hasonlóan örülni a létezésnek. Az esetlegesség és a véletlen elől menekülve keresi az állandót, a változékonyságban is a lehető véglegest. Vagyis életérzésének alapjait tekintve különbözik az optimista nagybányaiaktól vagy a modern polgári szalonfestőktől.

Sűrítő, lényeget kereső törekvésének kitűnő példája a *Riviéra* párdarabja, a méretre is hasonló *Genuai kikötő* (1926—1927). Ez a mű megsokszorozza a *Starnbergi tó* problematikáját. Nem a kikötő monumentális ereje és a végtelenséget ostromló dinamikája foglalkoztatja, hanem rezignáltan konstatálja a tengeri táj természetes szépségének pusztulását. Az elmúlás a problematikája az *Ősz* (1927) című pasztellképének, melyben a formák, a motívumok a tél közeledtétől szinte megdermednek, az előtér színpadszerű balkonrészén a két támlásszék melankolikusan az asztalhoz borul. Hideg, kemény fények, tompa reflexek szellemítik át a kép koloritját. A mű hátterében az ólálkodó fagyot jelzi a víztükör jeges csillogása.

Meglepő ellentéte mindennek a következő évben (1928-ban) keletkezett nagyméretű képe, a *Reggel*. A 310
kórházi szoba fehér keretes ablaka kitárva, a nyitott ablakon át beözönlik a reggel friss világa, a színek pezsdülése, a Vág folyó eget, felhőket tükröző nyugalma, a dombok ívelő vonala mögött előtűnő hajnali pára áttetsző fátyla. Ebben a derűs létezésben minden olyan tárgy, amely közvetlenül az ember jelenlétére utal — az állólámpa, a pohárban hajladozó tulipánok, a képes nyomtatvány — szinte új értelmet kap, elveszti szomorú fülledtségét, és a napkezdet boldog együttzengése hatja át. Még a múlt századi üvegedényben tartott két aranyhal is feléled, és mint fényes sárga foltok villognak a piros virágok felett. A kép festésmódja új elemeket tartalmaz. A kemény, zárt formák mellett az oldottabb motívumkezelés már jelentős helyet foglal el. A fények és a reflektáló amorf felületek okozta mozgás az alakulás, az egymást áthatás élményét keltik.

A tájkép és a csendélet műfajának szintetizálása olyan új elem Bernáth festészetében, amelyet más képében is alkalmazott. Ugyanakkor a hagyományos értelmű csendéletet, vagyis a zárt térben egymásra utalt tárgyakból alakított kompozíciót is művelte. Az 1928-ban festett *Csendélet Nikével* megismétli négy évvel korábban készült sakktáblás csendéletének főbb kompozíciós elemeit, ugyancsak a rálátásos nézőpontot alkalmazza. Új műve azonban mégis lényegesen különbözik a megelőzőtől. A tárgyak nem

szerkezeti vagy a téri logikát megtestesítő elemek, hanem olyanok, amelyek önállóságukat feladva beleolvadnak a kép hangulati egységre törekvő líraiságába. Ezt a hatást Bernáth a pasztellkréta használatával érte el. A képen a narancs—barna színvariációk uralkodnak, ez teszi bársonyossá összhatását, amelyet még fokoz az asztallap komplementerszerűen alkalmazott kék tónusa, az ellentéteket feloldó fehér foltok szelíd ragyogása. A lelki béke és a szellemi derű hermetikus nyugalma jellemzi a művet.

A csendélet közepe táján álló Niké-szobor szárnytartásával szinte megegyezik következő jelentős
313 pasztellképének, a *Tél*nek (1929) az előterét uraló varjúé. A kép felépítése inkább a *Reggel*ével rokon. Ablakkeretek nélkül is egy belső térből való kilátás érzését sugallja a megoldás. Erre utal a látvány lezáratlansága, a kivágás módja. Ám éppen ez adja meg a munkának sajátos látomásszerűségét, annak a pillanatnak a hangulatát, amikor a művész rádöbben a motívumában rejlő jelentésre. A vékony hóréteg alól előtűnő szántóföldek barázdái s a kis házak sora léptékét veszti a közelről látott, hóval, viharral dacoló varjú és a fehér tájra vetülő nagy árnyának lebegő-suhanó formái alatt. A tél sötét vándorának fő motívummá való emelése a szorongás és a nyugtalanság érzését kelti. Miként Szőnyi *Zebegényi temetés*ének vizsgálata alkalmával, itt is jogosnak látszik az utalás Bruegel *Tél* című képére. A nagy flamand festő egy időben mutatkozó hatását mindkét magyar művészre azzal lehet indokolni, hogy ekkor kezdődött kettejük barátsága, művészeti téren való együttműködése. Ekkortájt Bernáth már több időt töltött Budapesten, amit 1928-ban rendezett kiállításának átütő sikere is indokolt.

A *Tél* kaposvári emlékeket általánosít. A férfivá lett művész visszaemlékszik élményeire, a vidéki telek Krúdyt idéző, mélabús hangulataira. Hasonló jellegű ugyancsak 1929-ben festett *Hegedű (Hegedű ablak előtt)* című műve. Felépítése emlékeztet a *Reggel* kompozíciójára. A festményen a zárt tér és az ablakon túli nyitott tér kapcsolódik össze. Ezen a művön azonban a szobában levő, egyetlen motívumon van a fő hangsúly. A felnyitott tokban fekvő hegedű a művész képzeletében humanizálódik. Álomszerű állapotának elképzelésére utal az ablakon túli motívumok jelenléte: egy oszlopokkal díszített ház ablaksora mintha a művészet jelképe volna. Nemcsak dekoratív ritmusa okozza ezt a benyomást, hanem a formákba rejtett stiláris célzások. A ház mellett kiskapu, deszkából készített nagykapu, majd szürke kőfal. Igazi kisvárosi atmoszféra, amely a rajzolat és a színek visszafogottságával vízióvá lényegülve nosztalgikus szomorúságot és álomszerű képlékenységet szuggerál. A kép ilyenszerű jellegét még jobban hangsúlyozza a barnák és okkerek finom tónusrendje. Az életműben szokatlan kép a *Merengő* (1930), melyben a vonalak és formák áttetszőségével a művész látomássá kívánja alakítani női modelljét.

A látomásos-szimbolikus közlésre való törekvés több ez időben készült képén is megmutatkozik. Ilyen a *Hotelszoba* (1929) című pasztellképe. A szituáció rokon az előbb tárgyalt képekkel, a *Reggel*, a *Tél* vagy a *Csendélet Nikével* címűekkel. Egy kis szoba sarkában asztal, mosdótállal és vizeskancsóval, egy kis falipolc felett tükör, benne elmosódott tükörkép. A festmény függőleges felezőjében fehér függöny, melynek libbenése a bal ablakszem mögött látható madár repülésének illúzióját látszik kelteni. Olyan kevés, köznapi és egyszerű motívummal megoldott kép ez, mint egy kubista kompozíció. Mégis, a mű nem szerkezeti szigorúságával hat, hanem a tárgyak sugallta ridegségével, otthontalanságot árasztó hangulatával. A függöny s a repülő madár a szabadulás vágyát sejteti. Úgy tetszik, hogy kiéleződött benső konfliktus első jele ez a kép, melyet az önvizsgáló — a művész helyzetét kutató — önarcképek sora követ. Ilyen az *Önarckép rózsaszín szobában* (1929—1930). A nagyméretű festmény színhelye azonos az előbbiével: a tükör, a falipolc és a fehér asztal is azonos a pasztellképével, az ablak nyitott, az áttetsző függöny előtt áll a művész zubbonyos, derékig ábrázolt, rácsos faszékre támaszkodó alakja. Mögötte a *Reggel* tájképi elemei, a Vág folyó és a lankás hegyvonulat. A festő kevesebb figyelmet fordít a táj ábrázolására, ez a részlet éppen csak feldereng, alárendelődik a fő motívumnak, az önarcképnek. A távolba tekintő figura, a szigorúan zárt ajkak, a rezdüléstelen arc látszólag semmit sem árul el a művész lelkiállapotáról. Az arcot a kevés rajzi elemmel létrejött, dekoratív megoldás maszkszerűvé teszi. A mimikai mozzanatok kiküszöbölése, a részletek tudatos elnagyolása (ellentétben a szobában levő motívumok megjelenítésével) a rejtezkedés, a sztoikus magába zártság benyomását kelti. Bernáth, eltérően a művészettörténetből ismert önarckép-hagyományoktól, nem valamilyen élethelyzetben ábrázolja önmagát, hanem mintha kizárólag a világban való jelenlétének szűkszavú dokumentálására szorítkoznék. A támaszkodó póz az egyetlen gesztusszerű mozzanat.

Valamivel többet árul el problémáiról *Önarckép sárga kabátban* című képén (1930). Fájdalmas, 406
töprengő és az önmagától is elidegenedett ember keserűsége uralkodik az arcon. Az egymásba szorított kezek mintha azt jeleznék, hogy nem festőként kíván megjelenni nézői előtt. A barnás pettyes háttér előtt a bal sarokban festővászon, rajta megkezdett festmény, melyen egy felfelé mutató angyal körvonalai láthatók. Bernáth még több önarcképet is festett: ezek azonban nem érik utól a két említett portré színvonalát, szellemi feszültségét. Inkább ismétlésnek tekinthetők, semmint új mondanivalót közlő alkotásoknak.

Az önarcképek sorozatához számítható az 1931-ben keletkezett *Reggel II.* című festménye. A helyszín megegyezik a sárga kabátos önarcképével, de az ablakon át látható, napfényben fürdő motívumok élénk színei feloldják a barna pettyes szoba komorságát. A jobb oldalon, a tükörben egy öltözködő nő és egy nyújtózkodó férfi aktja látható. Ezen a festményen érezni a legjobban, hogy Bernáthot egészen 1932-ig montázshoz hasonló kompozíciós megoldás foglalkoztatta: ez látszik a *Reggel I.*, a *Riviéra*, a *Hegedű* című művein. A *Reggel II.* című kompozíció az ablakon keresztül nyíló látványt a tükörbeli képpel ellensúlyozza. A szoba fülledt, fáradt világával szemben az öltözködő emberek szinte torz rajzolatának kontrasztjaként a természet sugárzó fényessége ragyog. Genthon szavait idézzük: „Vége az álomnak, új nap köszönt a városra és lakosaira is, kik közül a művész egy emberpárt — a sok helyett — kiragadott. Degas óta nem próbálkoztak meg hasonlóan bizarr képkivágással, amelynek — mondani sem kell — nincs köze ehhez a fanyarul titokzatos, leleplezéseibe belecsodálkozott mesterhez. Az impresszionizmus reszketeg optikai pompája helyén a szervezett rend mélabúja terpeszkedik."

A természet, úgy tűnik, egyre jobban érdekelte Bernáthot. Már nemcsak alakítandó motívumként fogta fel, hanem egy adott helyszín meghatározott alkalommal megnyilvánuló sajátosságainak megragadására és kifejezésére is törekedett. Ennek az újfajta érdeklődésnek a következményeképp visszatalált a nagybányai természetfestéshez, és a magyar impresszív naturalizmus világához. Mindez a harmincas évek közepétől mutatható ki képein. Az 1933-ban keletkezett *Esti park* még a lírai átformálás szellemében fogant. A világoszöldtől a zöldesfeketéig terjedő színárnyalatokban feltűnő bokrok és fák előtt egy centrálisan elhelyezett motívum, a fehér pad, melyen magába zárkózott, áttetsző jelenségként egy női alak ül. A konkrét természeti látványt a meditáció visszaemlékezésszerű vízióvá formálta. Ember és táj elmerülni készülnek a tudattalan, fény nélküli létben. A magyar festészetre jellemző borongós, alkonyati, merengő hangulat, mely Ferenczy *Márciusi est*jében fogalmazódik meg a legszebben — mint elérendő művészi cél —, Bernáthot is foglalkoztatja ebben a képben. Ez a finom, színelemzésekben gazdag kép azonban még csak jelzi a későbbi utat. Bernáth néhány évig a szerkesztő, átformáló tájképfestés módszere mellett maradt. Ennek példája *Halászkikötő sirályokkal* című kompozíciója (1931), mely a csónakok és a kikötőkorlát horizontális rendszerét a csoportosuló sirályok reliefszerű sorozatával oldja fel. A kék és fehér színekből alakított képen fekete póznák vertikális ritmusa jelenti az ellenpontot.

1931-ben Berlinben az utolsó öt év termékeit, összesen 31 képet mutatott be Bernáth. A kiállítás alkalmából Meier-Graefe, a kor egyik vezető kritikusa a legfontosabb német napilapban, a Frankfurter Zeitungban kritikát írt a magyar művészről. Bonnardhoz hasonlította azzal a fenntartással, hogy Bernáth „jobb európai", vagyis a hagyományok és értékek következetesebb őrzője. Kritikáját így fejezte be: „Magyarország ezzel az egy festőjével, mint Norvégia egykor Munchhal, azoknak a modern művésznépeknek a sorába nyomult előre, amelyekre ezután nagyon fel kell figyelnünk."

A berlini kiállítás korszakot zárt. Újabb alkotásain Bernáth legyőzte az elemzett önarcképekben jelentkező világfájdalmat. A tájképek helyébe az emberábrázolás lépett. A figurális képek sorozata a *Halász* (1931) című képével kezdődött. Talán a *Genuai kikötő* festése idején fedezte fel témaként a másik embert, azt a nem ént, akit tisztelnie és respektálnia kellett. Így jött létre a *Halász*, Bernáth egyik legremekebb figurája. A modell fanyar idegenszerűségében, bölcs fölényében a klasszikus mitológia tengeristenét idézi. Önarcképeinek sommás fogalmazásával szemben itt több részletet, a személyiség sajátosságait hangsúlyozó különösséget is ábrázolt. Hasonló mitológiai hevület jellemzi *Vénusz* című aktképét (1932). Furcsa zavar és szemérmes elfogódottság árad ebből az opálos testű, archaizált fejű figurából. A köpeny dekoratív formája eltér az aktfestményeknél szokásos drapériától: elválaszthatatlan, minősítő része az ábrázolt embereszménynek. Párdarabja ennek a festménynek az *Aratóünnepre* 428

menő lány (1932). Mint a *Halász,* ez a napfényes színektől áthatott figura sem konkrét társadalmi típus, semmi köze a paraszt tárgyú festészethez. Ezek a figurák a *Vénusz* című képpel együtt a mítoszt kereső, a lét teljessége után sóvárgó művész mentalitását magyarázzák. Ezen a ponton találkozik Bernáth festészete pályatársáéval, Szőnyiével.

Mindketten egy kiválasztott, konkrét motívum segítségével akarták az elképzelt vagy inkább remélt általános emberit, az eszményképet megfogalmazni. Bernáth ebbeli szándéka leginkább *Kikötőmunkás* című festményéből (1932) világlik ki: hasonlóra törekedett Derkovits Gyula is, akit Bernáth jelentésteli színvilága átmenetileg befolyásolt. Derkovits világot formálni akaró társadalmi típusával szemben Bernáth *Kikötőmunkás*a inkább a Szabó Lőrinc fiatalkori költészetéből ismert, részvétérzés által inspirált figurákkal, az idealizált, mitologikus glóriába burkolt munkásokkal mutat rokonságot.

A harmincas évek közepétől kezdve Bernáth már nemcsak alkalmi kiállítási vendég volt Budapesten, hanem végleg letelepedett a fővárosban. Intenzívebben belekapcsolódott a művészeti életbe, tanítványok vették körül. A hazai környezet, a magyar hagyománnyal való foglalkozás őt is formálta. Ekkor talált vissza ifjúkorának mestereihez, a nagybányai festőkhöz, Ferenczy Károly fegyelmezett és szabatos eleganciája lett az ideálja. Felfedezte, hogy Ferenczy értéke nemcsak a napfényben való festés, a plein air kifejlesztése, hanem az a törekvése, hogy a naturalizmus szemléletmódját meghaladva visszaállítsa a kompozíciót, vagyis azt a rendezőelvet, amely nem a puszta látvány szépségét adja vissza, hanem a természeti formát gondolati vonatkozásokkal telíti, s ennek megfelelően kiigazítja, átformálja, szintetizálja a motívumokat.

Festésmódja megváltozott. Az 1931-ben festett *Hegedűművésznő* és a 12 évvel később alkotott *Festőnő*
XIX összehasonlítása mutatja legszembetűnőbben ezt a változást. A *Hegedűművésznő* Bernáth „legszebb színlátomása", az „eszmélkedő mélabú varázsolja vászonra" — írja Genthon, aki Bernáth kivételes alkotásának tartja ezt a képet, melyet a „lappangó kárminok, ízes dohánybarnák" polifóniája jellemez. Az avantgardizmust megtagadó Bernáth ebben a képében mintha visszanézne ifjúkori eszményeire: az érzéki szépség, a nedves festékbe karcolt vonalak dekoratív-expresszív szépsége, a szellemes rajzolat sajátosan átszellemíti a modellszerű beállítást. Az 1943-ban keletkezett *Festőnő* Réti István szellemében kívánt eljutni a modelltől az összefoglaló általánosságig, a típusig. A gondos, sőt mintaszerű tanulmány festésmódja fölényes, elegáns és újszerű. Kortársaival ellentétben, a kép hibásnak ítélt részére nem fest újabb réteget, hanem a nem tetszőt festőkéssel lekaparja. Ezzel a módszerrel érte el, hogy képei víziószerűen áttetszőek.

A nagybányai festészet hatására jelent meg Bernáth festészetében a napfénytől derített szín. A félhomályba olvadó, mély fényű színek és az opálosan felragyogó tónusok világához a színértékek ragyogóbb fokozatai is felsorakoztak. A kritikusok egy része ettől kezdve Bernáth művészetének „felhígulásáról", a nagybányai látványfestészethez való visszatérésről beszélt. Ha nem is mondták ki nyíltan, Szinyei Merse művészetének tragikus töréséhez hasonlították Bernáth újabb alkotó korszakát.

A hazatalálás után a magyar életben való meggyökerezés problémái foglalkoztatták: kereste a megfelelő helyszínt és környezetet. Dolgozott Zebegényben, Szőnyi közelében. Itt festette a *Zebegényi táj Dunával* című alkotását (1938), mely sok fiatal művész számára az új festői természetlátás mintája lett. A következő években többször dolgozott Szolnokon. Romantikus, a 19. század világát idéző *Pusztai*
906 *országút* című műve még 1938-ból való. Szolnoki tartózkodásának legfontosabb emléke a *Vidéken* című alkotása (1941). A széles horizontú tájban a folyó falusi házakkal szegélyezett tükre előtt ül egy asztalnál a modell. A szituáció Ferenczy *Napos délelőtt*jének vagy *Október* című képének emlékezetes motívumait idézi. Az összehasonlítás lehetősége Bernáth invenciója: a fakerítés a rajta terpeszkedő kakassal, a magába töppedt alak a fehér asztalon heverő piros gyümölcsök mellett az unalmat, a spleenes ürességet, a szellemtelen vegetálást fejezi ki. Ebben a képben mintegy összegezi a harmincas évek második felének
664 festői törekvéseit, a Nagybányára való visszaemlékezést, az olyan művek eredményeit, mint a *Pöstyéni park* (1935) nagyszabású figurális együttesét vagy az *Anya gyermekével* (1938) kissé akadémikus, Velázquezre is visszagondoló kompozícióját.

A keresés és az elméleti töprengések időszakában, amikor sok fontos tanulmánya készült — elsősorban A kompozíció sorsa az újabb festészetben című nagylélegzetű írása —, felfedezte gyermekkori élményeinek színhelyét, a Balatont. 1940-től kezdve Kisőrsön töltötte a nyarakat. A balatoni hónapok

elmélyítették Egry Józseffel való kapcsolatát. Ennek eredménye a fénylő színekkel és a világosan szerkesztett formákkal alakított *Kisőrsi táj* (1940). Másik jelentős alkotása, az *Alice erkélyen* (1941) mintegy derűs ellenpontja a *Vidéken* című kép „magyar ugar" hangulatának. Bernáth szinte bezárkózott a harmonikus és arányos szépséget kínáló tájba, ahol a Balaton átmenetileg el tudta feledtetni mindazt a sok szörnyűséget, amit a fasizálódó, a háborúra készülődő országban tapasztalt. Menekülése azonban erőgyűjtés is a humanista eszmék és értékek melletti kiállásra.

Bernáth Aurél, akit ellenfelei az önmagába zárkózó individualizmus és a szépelgő esztéticizmus képviselőjének kiáltottak ki, bátran kiállt az emberség és demokrácia gondolata mellett. Képet küldött a szocialista művészcsoport által meghirdetett a Szabadság és a nép című freskópályázatra (1942). A népfrontmozgalommal való szimpátiája kifejezéseként *Kokárdás csendélet*et (1942) festett. 1942. március 15-én a magyar értelmiség nevében ő tartott beszédet a Petőfi-szobornál.

A fasiszta rombolás súlyosan érintette, Budapest ostroma alkalmával elpusztult budapesti lakása és műterme, ahol több mint ötven műve semmisült meg.

BERÉNY RÓBERT

A 20. századi magyar művelődés egyik legsokoldalúbb személyisége volt Berény Róbert (1887—1953). Kiváló zeneértő, sőt komponista, virtuóz hangszerszólista; különös fogékonysága volt a matematika iránt, kedvelte a bonyolult számításokat. Kitűnő műértő és kritikus. Izgatták a filozófia és az esztétika problémái; komoly elméleti tanulmányokat publikált. Sokoldalúsága a reneszánsz polihisztoraira emlékeztet, de igazában csak a probléma elméleti megoldásáig foglalkoztatta egy-egy maga szabta feladat. Sohasem törekedett valamiféle következetes és monumentális életmű építésére. A mű maga az ember volt, az ő élete, sajátosan gazdag és sokfelé ágazó tevékenysége, gondolatai. Örökké megújuló kíváncsisága, dialektikus, kétkedő szelleme számára nem volt öröm a már elért eredmények ismétlése vagy variálása.

Sokat szenvedett a kritikusok összehasonlításaitól és a műgyűjtők elvárásaitól. Ezek miatt megbéklyózva érezte magát. Nem akart hasonlítani — az ő kifejezésével élve — a népművészekhez, akik szüntelen ismétlik a tetszőt, a sikerest, a már elfogadottat. Ha valamit elért, akkor legszívesebben annak az ellentétét is megcsinálta volna. Tele volt ötlettel, merész víziókkal és a mesterségre vonatkozó technikai elgondolásokkal. Munkáival elégedetlenül állandóan felül akarta múlni önmagát, emiatt művészete kiegyensúlyozatlanná vált. Festői életműve heterogén, látszólag nélkülözi a stiláris egységet. Ez különösen a Tanácsköztársaság bukása utáni, második alkotói periódusára vonatkozik, amikor nem zárkózott el más művészek stílusának tanulmányozása elől. Az átvételeket azonban — kiismerve őket — szinte kifordította, újjá formálta. Szellemének nyugtalanságát és művészetének sokfelé kanyargását még csak elősegítette az a körülmény, hogy a forradalom bukása és azt követő üldöztetése miatt meghasonlott eszméivel, önmagával és egész művészi múltjával. Némileg Kernstokéhoz hasonló az a fordulat, hogy az egykor avantgarde művész, a párizsi fauve-ok húszéves korában már elismert elvbarátja visszatért a természetelvű művészethez, a modell utáni festéshez. Ezzel egyidejűleg lemondott a forradalmárságról, a művészet valaha olyan lelkesen hangoztatott megújító, társadalmat formáló szerepéről.

Bernáth Auréllal kapcsolatban is beszámolhattunk hasonló fordulatról, de Berény esetében a múlttal való szakítás sokkal radikálisabb és jóval megrendítőbb. A Tanácsköztársaság Művészeti Direktóriumának volt a tagja, a bukás után azonban vád alá helyezték, letartóztatták, később emigrált, s hazájától távol, társaitól elkülönülve viaskodott sorsával és eszméivel. Az eredmény a mindenben való kétkedés, a teljes illúzióvesztés, a lét kilátástalanságának gondolata. 1926-ban megtört, elfáradt, reményvesztett emberként tért haza. Személyiségének ereje képes volt újra felgerjeszteni magában az ellobbant tüzet, s tizenöt éven át, egészen a háborús fasiszta diktatúráig, jelentős alkotásokkal gazdagította a magyar művészetet.

Az 1920-tól 1926-ig tartó berlini emigráció éveiből alig maradt munkája. Ez a körülmény nem csupán alkotói válságával magyarázható, hanem azzal is, hogy hazatérése alkalmával csak a legjobbnak ítélt képeit szállította Budapestre, a többi szétszóródott vagy a fasiszta pusztítás áldozata lett. Berlini képei

közül a legkorábbi az 1921-ben festett *Kettős portré.* Ez a műve az 1918 körüli stílusához, a plasztikus festőiségre való törekvéséhez kapcsolódik. Az 1925-ben festett *Interieur* meglep barna tónusaival, melyek Ferenczy Károly utolsó, műtermi korszakához tartozó képeinek hangulatát idézik. Csupán a nézőpont kiválasztása, a téri mélységet leszűkítő felülnézet adta dekorativitás emlékeztet korábbi felfogására. A csendéleti rész megfestése Cézanne-t követő korszakát idézi azzal a különbséggel, hogy nem alkalmazza a színfelbontás segítségével elérhető tónusfokozatokat. Dekoratív folthatásra, a sötét és világos felületek találkozásánál alakuló markáns sziluettek elérésére törekedett. Hasonló felfogás jellemzi *Nő zöld szobában* című alkotását (1928), ennél viszont a szélesebbre nyitott enteriőrben a hagyományos perspektívától való eltérés jobban érvényesül, s ezáltal az ornamentális jelleg erőteljesebb hangsúlyt kap.

Nyugtalan, önkritikus temperamentuma azonban hamarosan elfordította ettől a felfogástól is, s legalább egy éven át azt az utat követte, amelyen 1927-ben festett *Fekete ruhás nő* című alkotásával indult el. A festményen teljesen felhagyott a téri mélységek érzékeltetésével: a szobabensőben levő tárgyakat síkszerűen ábrázolta. Nem érzékeltette a tárgyak közti távolságot sem; kizárólag a formák dekoratív szépségének exponálására törekedett. A rálátásban megjelenő asztallap fehér foltjának egyszerű, geometrikus formájából kiindulva a képfelületet három- és négyszögekkel osztotta fel. Ebben a szögletesített világban a fekete ruhás nő lágy körvonalai jelentik az ellenpontot. Még tovább ment *Sárga dunyha* című festményén (1928), melyben a perspektivikus torzulás segítségével kialakított hullámvonulatokkal komponálta meg a képet. Az ívelő sinusvonalak között takaró alól kibúvó női aktot helyezett el. A figurának a kép méreteihez képest kis felületére sűrítve összegezi a kép alapelemeit meghatározó ívelő formákat. Ebben a felfogásban a végső eredményt az *Árnyék és Olympia* (1928) című festménye jelenti, melyben az ívelő és a szögletes formák merész kontrasztját alakította ki. A fehértől a feketéig terjedő dekoratív színskálában különös jelentősége van az árnyékoknak, melyek a háttér síkjára vetítik a női akt formáit, s ezzel az emberi alakot ismét fő motívummá teszik. A ruhátlan nő megfestésénél minél nagyobb egyszerűségre törekedett.

Ezeknek a Budapesten készült festményeknek sommás, leegyszerűsített ábrázolásmódja azzal magyarázható, hogy hazatérése után Berény néhány éven át plakátok tervezésével foglalkozott. Néhány
288 plakátja a magyar reklámgrafika kiemelkedő teljesítménye. Egyik legjobb az 1928 körül készült *Cordatic.* A jobbról bal felé terpesztő, átlós elhelyezésű bábú a vállán viszi a reklámozandó autógumit. A kép sodró ereje szinte sokkolja a nézőt, éppúgy, mint valaha a *Fegyverbe!* című plakát, melynek kompozícióját
207 Berény most tükörképszerűen ismételte meg. Különlegesen szép *Flóra szappan* című plakátja (1927), mely papírkivágásra hasonlító formáival, egyszerre szerkezetes és dinamikus, átlós kompozíciójával az
208 ábrázoló formák és a betűk mesteri egyensúlyát hozta létre. A *Palma kaucsuksarok* stílusában eltér az előbb tárgyaltaktól. A rideg-geometrikus hatású utcában megjelenő, centrális helyzetű, a néző felé lépő figura talpán jól látható a reklámozandó tárgy, amelyet Berény előbb ismertetett festményeinek fény—árnyék-megoldásaival hangsúlyoz. E mű stiláris felfogásának alakulásában szerepe volt annak, hogy a művész kapcsolatba került Bortnyik Sándorral, akinek hatására további formai egyszerűsítésre törekedett. Néhány plakátot Bortnyikkal együtt készített. Utolsó jelentős plakátja a *Modiano* (1931). Berény plakátművészetét nemcsak itthon, hanem külföldön is értékelték, grafikája ahhoz a stiláris vonulathoz számítható, melyet a francia Cassandre indított el. Berény érdeme, hogy a kubisztikus-dekoratív módon leegyszerűsített eszközök közt újfajta szerepet adott a színnek. Ezzel erőteljesen befolyásolta a harmincas évek plakátjait.

1930 táján plakátjainak stílusa határozottan elkülönült festői stílusától. A plakát-festmény nyelvezet párhuzamosságát képviselő *Árnyék és Olympia* után készült alkotásaiban ismét lágyabb, játékosabb festői megoldásokra törekedett. Újabb korszakának érdekes, sorozatkezdő festménye a *Csendélet üvegkorsóval* (1929). Hasonló felfogású a Matisse művészetét idéző *Macska és csendélet* (1930). Mindkét festményen a színek, a formák és a struktúrák összecsendülésére törekedett. Ezáltal lágyabb, a
329 geometrikus szerkesztés gyakorlatán túllépő megoldáshoz jutott. Ez a felfogás jellemzi *Meditáció (Önarckép)* című, 1930-ban festett képét. Újabb műveinek tanúsága szerint Berény látásmódja biztosabbá vált, s a kritikusai által is hangsúlyozott depresszív állapotát az alkotás felett érzett öröm
311 váltotta fel. Festői újjászületésének bizonyítéka *Gordonkázó nő* című nagyméretű festménye (1928). A rálátással alakított téri szerkezet ennek a képének is meghatározója, de a konkrét dimenzió élményét itt

feloldja egy sötétzöld drapériával, amely színének telítettségével szinte a megfoghatatlan mélység illúzióját kelti. A zöldes színvariációk előtt ül a csellózó nő; szétterpesztett lábai, kinyújtott jobb karja és a hangszer nyaka átlós szerkezetként dinamizálják a kép felületét. A modell sötét tónussal árnyalt vöröses ruhája a narancsszín hangszerrel együtt rafinált komplementes színfeszültséget idéz elő. A telített, stabil színakkordok mintha a hangszer és zene karakterét idéznék. Ezt az alaphangulatot tovább differenciálja a modell magába feledkező szépsége és cselekvő lendületének eleganciája. Mint annyi, ez időben készült képének, ennek is a festő ifjú, zeneművész felesége, Vera volt a modellje.

A magára találás, a munkába feledkezés örömében készültek ebből az időből származó önarcképei. A már említett *Meditáció* még a magát kereső, a rezignációból éppen felocsúdó művészt ábrázolja. A képen jelentős szerepe van hangsúlyozott ecsetrajzolatoknak, az áttetszően kezelt temperaszíneknek. A *Cigarettázó önarcképe*n (1932) már finomodik az előző önarckép hangsúlyozott vonalstruktúrája. A színek átmenetei, a formák lágysága, a különböző felületi struktúrák elkülönítésével létrehozott egyensúly — a vibrálás és nyugalom között — a legfontosabb új elemek. Ezek a festői eszközök Bernáth 1930 táján festett képein tűnnek fel először. Hasonló megoldások figyelhetők meg Derkovits ez időben készült festményein is. Az önarcképsorozat következő állomása a *Könyöklő önarckép* (1935) és a *Sárga inges férfi* (1935). Ez a két mű átvezet 1940 táján készült pompás portréihoz.

Az utóbb említett önarcképeket Zebegényben festette. 1932 óta a nyarakat vidéken töltötte, kezdetben
Körtvélyesen, majd 1935-től kezdve Zebegényben. Budapesti sikerei, a természetelvűséghez közelítő XXV
szemlélete meghozta számára Szőnyi barátságát. Hónapokat töltött a községben bérelt lakásban, Szőnyi közvetlen szomszédságában. A zebegényi táj szépsége, zárt mikrovilága sok új témával gazdagította
festészetét. Itt készült egyik legfontosabb munkája, a *Kapirgáló* (1933—1934). Néhány ritmizáló hatású 519
dekoratív színfoltból építette fel a képet, melynek bal oldalán egy szürke tyúk sommás-dinamikus sziluettje rajzolódik ki. A tyúk tollait és az ólban levő különböző anyagokat a *Cigarettázó önarcképbe*n kimunkált apró ecsetvonásokkal jelenítette meg: ezáltal a kép szerkezeti egységét mikrostrukturális szinten is továbbépítette. A mű hatásának egyik legfontosabb eleme az ily módon fellazított színfoltok eredeti és bensőséges színharmóniája. Hasonló festői erények jellemzik *Ház a fenyves tövében* (1935) című képét. Itt a természet ágaskodó és elomló formáival a ház kemény rajzolatú, de a színbeli megoldás következtében az előbbiekkel harmonizáló motívumát merész egyensúlyba tudta hozni. Zebegényi korszakának legjelentősebb festménye a *Faluvége* (1935). A Zebegényben még ma is látható motívumot Berény oly módon ábrázolta, hogy a képben festészetének minden fontos eredménye egyszerre van jelen. A rálátással komponált kép közepe táján két utcától közrefogott kerítés látszik, melynek rajzolatát a művész ívelőre alakította. Ezzel a megoldással a kép téri szerkezetében azokat a szférikus térábrázolásra utaló elemeket hangsúlyozta, amelyek Cézanne 1880 körül festett műveiben jelentkeztek. A *Faluvége* leginkább a francia mester *Útkanyar* című alkotásával mérhető össze. Berény a kép téri centrumát a festmény geometriai közepén helyezte el. Erre a centrumra irányítja a jobb szélen levő házak homlokzatát, oly módon, hogy síkjuk helyzetét a rálátás mintegy hátradönti. Az utak és füves részek ornamentális rajzolatával szemben a kerítés által határolt fák formája, különböző színű és alakú lombjaik meseszerű hangulatot ébresztenek. Ezekkel a megoldásokkal a bonyolult mesterségbeli problémákat felvető festmény lírai látomássá bűvölődik anélkül, hogy a művész feladná a képszerkesztésre vonatkozó elveit.

Ezt a remek teljesítményt azonban Berény többé nem érte el. Sok tájképet festett Zebegényben.
Különösen az 1937-es év volt eredményes. Ekkor festette *Állomás felé, Borús táj* és *Jéghordás* című képeit. 773
A képek színvilága palettájának további élénküléséről tanúskodik, de a képszerkesztés szigorúsága és következetessége meg sem közelíti az előbb említettekét. Tájképfestészete felhígult, amiben nem kis szerepe van annak, hogy a posztnagybányai művészek módján most a természeti motívum stilizálástól mentes képét kívánta visszaadni. Több festménye, különösen a *Zebegényi utca* (1938 körül) Szőnyi István stiláris befolyásáról tanúskodik. Úgy tűnik, hogy erre az időre tájképciklusának eredeti problematikája kimerült. A festés öröme helyett ismét az önkritikus, útkereső tépelődés lett úrrá rajta.

A harmincas évek végén a tájképeket a portrék sora váltotta fel. Ennek a korszakának fő művei *Ferenczy Béni* (1938), *Szőnyi Istvánné* (1940) és *Kernstok Károly* (1940) arcmásai, valamint *Sárga kalapos önarcképe* (1940 körül). A három baráti portréban a személyiség sajátos vonásainak, külső

karakterisztikumának és szellemi habitusának kifejezését kereste. Vagyis ismét új feladatra vállalkozott: az egyéniség minél bonyolultabb megközelítésére. Ehhez pszichológiai és analitikai tanulmányokat végzett. Mindhárom portré egy-egy telitalálat: olyan baráti vélemény az ábrázoltakról, amely egyszersmind a század negyvenes éveinek magyar értelmiségi típusait reprezentálja. Negyedikként kapcsolódik e művekhez a *Sárga kalapos önarckép,* mely a saját és a világ sorsát aggódva figyelő, szorongásoktól gyötört, de magát meg nem adó művészt ábrázolja. Csendes, mimika nélküli arcvonásai nem fejeznek ki sem panaszt, sem lázadást. Mintha csak annyit mondana: íme, az ember, aki bizonytalan kimenetelű életre, kiszámíthatatlan sorsra ítéltetett.

859, 1016 A háború kezdetétől Berény belső emigrációba vonult. Erejét arra kellett összpontosítania, hogy létkörülményeit fenntartsa, s maga és családja életét megmentse. Budapest felszabadulásakor nem is maradt többje: házát feldúlták, műveinek jelentős része ismét elpusztult. 58 évesen újra kellett kezdenie az életet és a művészi munkát. Változatos pályája, sokszínű egyénisége hozzájárult ahhoz, hogy a felszabadulás után az egyik legkitűnőbb főiskolai festőtanár lett.

PÁTZAY PÁL

139 Szőnyihez, Bernáthhoz és Berényhez hasonlóan Pátzay Pált (1896—1979) is magával ragadta az 1918—1919-es forradalom idejének expresszív, avantgardista hevülete. A MA köréhez tartozott, a Tanácsköztársaság idején a művészeti direktórium aktivistája volt, majd az úgynevezett „hajkefe ügyben" való részvétele miatt (erről Illyés Gyula bővebben ír a Beatrice apródjában) a Horthy-rezsim kétévi börtönbüntetésre ítélte. Szabadulása után ő is szakított a forradalmi radikalizmussal; az ellenforradalmi rendszer megalkuvásra kényszerítő körülményei alól ő sem vonhatta ki magát. Stílusa közeledett a korszak második felének kultúrpolitikai ideáljához. Alapvető józansága, egyensúlyérzéke, emberi tisztessége s nem utolsósorban tehetsége azonban megóvta a nagyobb tévedésektől. Szobrászi munkásságát, valamint elméleti-publicisztikai tevékenységét tekintve egyaránt jelentős értékeket hagyott ránk. Tanulmányai Derkovits Gyula méltatásától az építészet és szobrászat viszonyának elemzéséig szinte a képzőművészet egész területét felölelik. Egyik legjelentősebb műve Szobrászatunk magyarsága és európaisága című tanulmánya (1943), továbbá ezt az írását támadó cikkekre adott válasza. Ezekben a tanulmányaiban nemcsak a turanizmus keleti jelleget követelő esztétikájának téziseit cáfolta, hanem — áttételesen — a fasizmus öntömjénező nacionalizmusát, Hitler és Mussolini kultúrpolitikáját is. Világos okfejtése, a természetes észre apelláló logikája nagy hatást gyakorolt kortársaira. Legjelentősebb gondolata az volt, hogy a művészetben az adott korban uralkodó embereszmény az elsődleges: a nemzeti sajátosságok ezt a közös eszményt a sajátos társadalmi és kulturális tradíciók alapján létrejött eszközökkel tükrözik. Vagyis a nemzeti jelleg nem változtat a humánum egyetemes eszméjén, csak színezi azt. Pátzay nézetei nem álltak messze Fülep Lajos 1923-ban publikált Magyar Művészet című könyvében kifejtett gondolataitól. Elméleti megfontolásai együtt alakultak művészetének kibontakozásával. Az egykor aktivista művész az általános emberit kifejező klasszicizmus szószólójává vált.

Pátzay Pál Kapuvárott született 1896. szeptember 17-én. Főiskolai tanulmányait Radnai Bélánál kezdte. Az első világháború kitörésekor katonai szolgálatra hívták be. Parancsnokai felfedezték tehetségét és portrékat készíttettek vele. Ezek a feladatok fejlesztették ki megfigyelőképességét és emlékezet utáni mintázókészségét. Jó pszichológusként már ezekben a korai műveiben felfedezte modelljeinek különösségeit, és összehangolta azokat megbízói elvárásaival. Sikeres munkái kivételezett helyzethez segítették; maradt ideje az önképzésre is. Kapcsolatba került a magyar aktivistákkal, Uitz Bélával, Tihanyi Lajossal, továbbá Kassák Lajossal, Berény Róberttel, és szoros barátságot kötött Szőnyi Istvánnal.

A saját örömére készített szobroknak csak kis része maradt fenn, mert műterme a második világháború idején elpusztult. E munkái egy részét később fotók és emlékezete segítségével újramintázta. Első fennmaradt szobra, a kisméretű *Ifjúság* 1915-ben készült. A széles léptű figura törzse enyhén csavarodik, felemelt kezében gyümölcsöstálat tart. Nyurga, vékony izmú alakja, markáns, szerkezetes mintázása a Nyolcak, elsősorban Kernstok fiúaktjainak befolyására utal. A két évvel később készült

Vágyakozás a szecessziós szimbolika szellemében fogant. Ez a szobor ornamentális jellege miatt egyedülálló jelenség Pátzay művészetében. Az 1919-ben mintázott, kisméretű *Fiúakt* és a közép-európai expresszionizmus puritán embertípusát és hangsúlyozott torzítási törekvéseit követi. Vele zárul le Pátzay korai aktivista korszaka.

Következő ránk maradt műve, a *Fellah nő* (1919) már nem az expresszív deformálás gyakorlatát követi, hanem a modellben rejlő sajátosság némi eltúlzásával-hangsúlyozásával kívánja elérni kitűzött célját.

A Tanácsköztársaság idején Pátzay szerepet vitt a művelődéspolitikában. A közügyek intézésében való részvétele, majd az ellenforradalom alatti meghurcolása miatt kevesebbet alkotott. Midőn ismét mintázófát ragadott, stílusa átalakult. Két jelentős műve származik ebből az időből. *Aranykor* című kisméretű domborműve (1919) a laposan mintázott alakok körvonalát az egyiptomi reliefeknél szokásos, árokszerű kontúrral emeli ki. A két figura alakjában már nem a különlegeset, hanem az általános emberit kutatja. Ebben a munkájában jelentkezik először klasszicizálásra való törekvése. Klasszicizmusát nem a művészeti hagyományból kialakított rideg szabályok követése jellemzi, hanem az antik művészet alapvető esztétikája, a kalokagathia: „A szép jó és igaz." Ezzel az újra feltalált elvvel az általános, mindenhol érvényes emberi jelleget kívánja megközelíteni. Klasszicizáló törekvéseinek legszebb példája
Fésülködő című kisplasztikája. A fatörzsön ülő női figura egynézetű szoborkompozíció: szétterpesztett 79
lábai és magasra emelt, fésülködő karjai dekoratívan rajzolódnak a térbe. A test mintázata sommázott, nem analizált, mint expresszív jellegű művein. Az arányosan formált, egyszerűséget sugárzó szobor a népi típus megragadásával és az általános emberi jelleg kifejezésével hoz újat a magyar szobrászatba.

Pátzay klasszicista felfogására — az általánosan is jelentkező tendencián túl — hatással voltak művészettörténész barátai, Antal Frigyes és Wilde János. Wilde fordította le A. Hildebrand Das Problem der Form című írását, azt az elméleti művet, amely az akadémikus és naturalista felfogással szemben, a plasztikai törvényeket tisztelettel őrizve és újrafogalmazva, a kompozíció problémáját állította az alkotói figyelem középpontjába.

Pátzay a *Fésülködő*höz hasonló megoldást keresett *Kutyabarát* című alkotásában (1922). Az elméleti
tisztázottság és világos célkitűzés ellenére kísérletet tett másfajta megoldásokra is. Példa erre a *Dada* 194
című, szociális mondanivalójú, terrakotta-szobrocskája (1926—28).

Stíluskeresése azonban a portrékban jelentkezik a legmarkánsabban. *Szántó Manó* (1918) arcmása némi barokkos reminiszcenciákat őriz. *Sinkó Ervin* (1919), továbbá *Mayerhoffer György* (1921) portréin a korai kisplasztikák stílusában eltúlozza a karakterisztikus vonásokat. A groteszkbe hajló vonások mintegy elfedik a szellemiséget. *Jászai néni* (1924) arcképe az agyagban való mintázás közvetlenségét őrzi. E korszakának legpregnánsabb munkája a *Smilovits József*et ábrázoló, életnagyságú fejszobor (1925), melyben a karakterbéli sajátosságok és a találóan elemzett szerkezeti sajátosságok, a szerkezeti jelentőségűvé tett arcvonások szerencsésen összecsengenek. Párdarabja ennek a portrénak a *Lili* című fej (1926), melyen ugyancsak az előbb jelzett megoldásokkal kísérletezett.

Néhány eseménytelen év után, 1930 körül Pátzay szobrászata ismét újabb fázisba lépett. Visszatért a *Fésülködő*ben felvetett problémákhoz. Ekkorra már elméletileg is megfogalmazta, hogy a plasztika nem az egyedi dolgok kifejezésének birodalma, hanem egy adott korra és kultúrára jellemző típusok, arányok, eszmék, érzelmek — vagyis a valóságról való ítéletünket és szellemi tevékenységünket meghatározó eszményeink — megjelenítésének eszköze. Ezt a felismerést igazolják római tanulmányai.

1929-ben két évre szóló olaszországi ösztöndíjat kapott — ezzel a korábban politikai múltja miatt üldözött művész mintegy hivatalosan elfogadottá vált. A klasszikus római és reneszánsz alkotások beható tanulmányozása alapján alakult ki az a felfogása, hogy a szobor a valóság eszményi vetülete. Már a *Fésülködő* koncepciójában is ez — a még kevésbé tudatosult — felfogás dominál. Ezen a kisplasztikán már feltűnő a körvonal határozott, kerekded, egyszersmind kifejező jellegének hangsúlyozása, mely ritmizáló és dekoratív szépségét előidéző eszközzé válik. A formai részletek nem az egyedi és esetleges valóságot dokumentálják, hanem abból a célból kerülnek rögzítésre, hogy hitelesítsék a típussá általánosított látvány arányait. A művész céljai közé tartozott, hogy ne csak a költői valószerűséget, hanem a szobornak az anatómiai törvények szerinti felépítését is igaznak tartsa a néző. Ellentétben korábbi szobraival, nem a mozgással, hanem a szobor tömegével kívánta érzékeltetni a plasztika térfoglalását. Vagyis esztétikailag és eszmeileg minősített térforma létrehozása lett a célja.

E felismerések nyomán formálta meg új szobrait. *Kútfigura* című kisbronzában (1930) a klasszikus kontraposzt problematikáját bonyolult egyensúlyjátékkal kapcsolta össze. A térben csavarodó alak mozgását és végtagjainak ellentett helyzetű aszimmetriáját a fejre helyezett koronggal oldotta fel. Az ugyancsak 1930-ban mintázott *Törülköző* még jobban kiélezi a forma labilitását, majd, eredeti ötlettel, a bal kartól a lábat törlő jobb kézig ívelő drapériával új egyensúlyt alakít ki. Férfi alakjain viszont a minél szilárdabb megjelenésre, kerekded formai zártságra törekedett. Jellegzetes példa a gipszből mintázott *Fiúkat* (1931) vagy az archaikus szobrok előrelépő mozdulatát követő *Bajnok* című kisplasztikája (1930).

A klasszikus művek hatására a tömbből való elvétellel történő mintázás, vagyis a kőszobrászat
410 sajátosságai is foglalkoztatták. Egyik legkitűnőbb alkotása a *Szomorúság* című életnagyságú női figurája (1931), melyben a lágyan ívelő, a klasszikus amfora sziluettjére emlékeztető szoborkontúrt a testhez simuló drapériára karcolt vonalakkal bontja fel. Ezáltal a forma szerkezetiségét is érzékelteti. A kései archaikus kórészobrokra emlékeztető megoldás hangsúlyozza az alak fejének és arckifejezésének jelentőségét: a dekoratív formák mintegy keretezik a figura látomásos arckifejezését. A *Szomorúság* előtanulmányaként értékelhető *Sirató asszonyok* című nagyméretű kődomborműve (1931), továbbá *Viselős asszony* című, monumentális egyszerűségű gipszszobra (1930).

Másik jelentős kőszobra a *Nővérek* (1933, Pécs), Pátzay első köztéren elhelyezett alkotása. A földig érő drapériába öltöztetett, egymáshoz simuló női alakok zárt tömböt alkotnak, melyből kiemelkedik az egyik nő drapériát markoló keze. Gyengéd, álomszerű hatást kelt a figurák egymáshoz illeszkedő feje: a szomorúság, az elhagyatottság és az egymásrautaltság érzését fejezik ki.

A kőszobrok után Pátzay ismét visszatért a bronztechnikához. A kőben való mintázás tapasztalatai
417 alapján tovább egyszerűsítette formáit. Erről tanúskodik a *Dunai szél* című életnagyságú szobra (1934) és a hozzá készült tanulmányként értékelhető *Fürdő után* című kisplasztikája (1933). A *Dunai szél* karcsú nőalakja a szélnek feszül, ruhája testére tapad. A nagyvonalúan épített szobor hatását jelentős mértékben fokozta a környzet. A mai Hotel Duna Intercontinental helyén húzódó kis Duna utca folyó felőli bejáratánál állt, alacsony talapzaton. Ebben az utcában szinte mindig érezni lehetett a levegő mozgását. A szobor hatásához tehát a légfuvallat okozta érzés is hozzátartozott.

Pátzay tudatosan ezekhez a feltételekhez tervezte szobrát. A gyakorlatban bizonyította azt az elméleti tételét, hogy a szobor nem választható el környezetétől. A szobrot egy meghatározott, előre kijelölt helyre kell tervezni — hirdette. Sajnos a belváros második világháborús pusztulása után nem állították helyre ezt a jól komponált téri együttest, és a szobrot a Dagály utcai Szabadság strandfürdőbe vitték.

Ehhez a művéhez kapcsolódik néhány kisplasztikája. Ilyenek az 1934-ben készített *Halászleány* és a két évvel később mintázott *Láng védője*. Nemcsak a formázás, a drapériakezelés, ill. a női típus azonossága köti őket össze, hanem az a körülmény is, hogy alkotójuk ezeket is a *Dunai szél*hez hasonló, intim térbe tervezett, életnagyságú szobrokká szerette volna fejleszteni.

A kerek plasztikák mellett reliefekkel és dombormű hatású szobrok alkotásával is foglalkozott. Ilyenek az *Ásó ember* című síremléke, mely a *Sirató asszonyok*kal a városmajori templom számára mintázott apostolszobrainak (1932) előkészítői. Ezek a két méter magas, háttér nélküli domborművek az egyházi hagyomány és a modern törekvések szerencsés szintézisét nyújtják.

894 Igazi monumentális feladathoz Pátzay az 1939-ben felállított *Huszár-emlékmű (Fehérvári lovas)* esetében jutott. A *Huszár-emlékmű* nemcsak az egyik legszebb magyar köztéri szobor, hanem egyben a térbe helyezés mintapéldája is. A lovon ülő férfi kezébe hatalmas pallost adott. A függőlegestől kissé eltérő irányú pallos a horizontális kompozíciót vertikális irányú kiterjedéssel ellensúlyozta, és ezzel a lovas jelentőségét megnövelte. Az egyensúlyt teremtő elgondolás azonban még nem eredményezett harmóniát. Ez csak a végleges szobor mintázása során alakult ki annak következtében, hogy kijelölték a szobor felállítási helyét. Székesfehérvár legszebb terén, a magyar településekre jellemző, úgynevezett orsó alakú téren állíthatta fel alkotását. A nyugati városépítészet szemszögéből nézve valójában nem is tér ez a hely, hanem csupán az út kereskedelmi célú kihasasodásából keletkezett. A szűk térben momumentális hatást létrehozni nem volt könnyű feladat. Pátzay, művészettörténeti ismereteit felhasználva, úgy döntött, hogy szobrát a két nagy reneszánsz lovas emlékmű, a padovai *Gattamelata-* (Donatello) és a velencei *Colleoni-* (Verrocchio) szobor mintájára a tér egyik kiemelkedő épületéhez kapcsolja. Így találta meg a legalkalmasabbnak tűnő helyet a városháza előtt, amely mellett keskeny utcácska húzódik. Az

épület hangsúlyt adó tömegének segítségül hívásával még egy támaszt kapott: az utca vonalához való kapcsolódás igazolja a szobornak a tér irányára merőleges felállítását. A tér főirányával való szembehelyezkedés arra késztette a művészt, hogy a ló fejét balra fordítsa, ezzel feloldotta a kis teret jellemző profilnézetet. A ló fejének ívelése bezárja a *Colleoni*-szobor mintájára bal vállát előrerántó figura előtti teret. A klasszikus kuroszszobrokat idéző, széles vállú, meztelen férfi törzse, a pallost tartó jobb kar kitámasztása ellenére, nem tűnik védtelennek. A bal oldali nézet nyitottsága hangsúlyozza a lovas és lovának eszmei egységét. A ló nem a művészettörténetből ismert, sárkányszerű, monumentális paripa, hanem a hazánkban tenyésztett, a könnyű lovasságnál alkalmazott lótípusra emlékeztet. Törzse nem súlyos. Karcsú, peckes mozgású lábai elegánsan könnyed járás benyomását keltik. A szobor a lovas bal oldaláról nézve különösképpen kecses, de nem finomkodó. Az egész mű, megjelenésének könnyedségével, szinte önálló életet ad a barokk stílusú városháza előtti intim térnek, amelyet egyfelől a díszes kapuzat, másfelől az emlékmű határol. A közelnézés adta torzításokat Pátzay nem kívánta kiküszöbölni. A ló fejének viszonylagos nagy méretét az emberi alak nagyobb léptéke ellensúlyozza. A fiatal férfi monumentális formáit a szobron végighullámzó, ellenpontozással gazdagított, finom ritmus oldja fel. Ellentét és harmónia, mozgás és statikus nyugalom, monumentális forma és intim elegancia bonyolult szövevénye ez a szobor. Az emlékmű figurális része és posztamentuma hasonló ellentéteket érzékeltet. Ezzel a munkájával Pátzay a művészettörténet nagy lovasszobor-alkotói mellé zárkózott.

A fehérvári szobor sikere következtében több pályázatra is meghívták. Ekkor készült relief háttérrel gazdagított *Orvosemlékmű* terve (1940), melynek egy kardot és könyvet tartó figura a fő alakja. Ennél szerencsésebb a *Madách-emlékmű* terve (1942), melynek alacsony posztamensén Ádám és Éva 907
összekapcsolódó alakját a lábaik alatt hullámzó kígyó vonala dinamizálja. Újszerű technikával kivitelezett alkotások a *Mezőgazdasági Kiállítás* számára készített *téglareliefjei,* melyeken az egyiptomi 987, 988
domborművekről ismert mély árkolással alakította ki a figurák kontúrjait.

Az 1930 körüli évtized Pátzay legtermékenyebb és leginkább eredményes korszaka. Számos portrét is mintázott. *Kállai Ernő* terrakotta arcmása (1926) még expresszionista korszakának felfogását idézi, de az 1928-ban készült bronz *Bernáth*-portrén már másféle tanulságokat is felhasznált. A harmincas évek közepétől a valósághű mintázáshoz fordult, egyre jobban érdekelték a modellek egyedi jellegzetességei. Új portréstílusában mellőzte a művész véleményét kifejező elemeket, és a megjelenítés szépsége érdekében a quattrocento mellszoborformáit alkalmazta. Ezt a formátumot a portrék terrakotta anyaga is indokolja.

Az olasz reneszánsz égetett agyagszobraihoz képest mellszobrainak vonásai lágyabbak. Portréi meditatív jellegűek. Lemond az arcmimikáról, a nézőt megragadó attraktivitásról. A sorozatot *Lyka Károly* odaadó figyelmet kifejező portréja nyitja (1928). *Szelle Kálmán* arcmásán (1935) az ironikus értelem, *Magdi* című mellszobrán (1936) a rezignált léttudat, a *Verebélyi Tibor* (1936), valamint *Bernáth Aurél* (1936) arcvonásait őrző szobrokon melankolikus sorsérzés kifejezésére törekedett. Az 1938-ban készült *Bókay János*-mellszobron mellőzi a vállakat. Az arcvonások határozottabb mintázata dinamikussá teszi a művet. E korszak egyik kiemelkedő alkotása *Hertha* (1939) című portréja, mely a hellenisztikus művészetet idéző formáival a klasszikus szépség hangulatát kelti.

A portré műfajának művelése Pátzayt az éremművészet felé irányította. Különösen érmeinek 503, 504, 641,
arcmásoldala figyelemre méltó. E korszakának legszebb érmei *Egry József* (1933), *Pázmány Péter* (1935), 642, 656, 772
Pécsi József (1939) és *Hekler Antal* (1940) vonásait őrzik. A népfrontmozgalom jelképévé vált az 1942- 982
ben mintázott *Petőfi*-plakett. Ezzel a művével Pátzay, barátaihoz hasonlóan, a fasizmussal szembeni oppozíció egyik kiemelkedő személyiségévé vált. A hatalommal való szembehelyezkedés miatt nem kapott újabb munkamegbízásokat. Műtermébe visszavonulva kisplasztikák készítésével foglalkozott. E 905
műveit már nem volt módja lefényképeztetni, s műtermével együtt elpusztultak a második világháború idején.

EGRY JÓZSEF

Egry József (1883—1951) szegényparaszti családban született. Tanulmányait autodidakta módon kezdte, majd Lyka Károllyal való megismerkedése után, annak tanácsára és segítségével egy évet Párizsban töltött. Visszatérésekor ösztöndíjjal került be a Képzőművészeti Főiskolára, ahol közel egy esztendeig tanult. Első alkotásai a müncheni piktúra és Munkácsy hatását mutatják. Ezt hamarosan szecessziós hangvételű előadásmód váltotta fel: ez jellemzi a kikötőmunkás-sorozat legjelentősebb műveit. Ez időben (1910 körül) a Művészház tagjaként több kiállításon is részt vett Budapesten és az ország más városaiban. 1912 körül a nagybányaias, oldottabb festői stílus felé fordult, s ebben alkotta műveit egészen 1915-ig.

Egry életét alapvetően megváltoztatta az első világháború. 1915-ben Nagykanizsán, gyakorlatozás közben — mint naplójában írta — „beszakadt az árokba". Súlyos beteg lett: tüdőgyulladással vitték kórházba, majd az itt töltött hónapok után Badacsonyba került gyógyulni. Ez döntő fordulatot hozott életébe: itt ismerkedett meg későbbi feleségével, Pauler Júliával, a katonakórház önkéntes ápolónőjével, s itt ragadta meg — mint egy levelében írta — „a Balaton csodás értékeivel, mely idővel kezdődik, tisztul fejlődésem ... mondhatnám azt is, hogy magamra találtam szülőföldem levegőjében..." Félig-meddig újraindulás volt ez; s jóllehet nem szakított teljesen korábbi tapasztalataival, az új élmények lassacskán átformálták őt magát is, festészetét is. Ráébredt arra, hogy a fénynek uralkodó szerepe van a képen, mindent átalakít, a tárgyak a benne való mozgás által eltolódnak, új formát kapnak. Festményein ember és természet kapcsolatának újszerű megfogalmazására törekedett. Ennek érdekében igen sok tanulmányt készített, egy-egy jelenséggel hónapokon át foglalkozott.

1918-ban, házassága után Keszthelyen telepedtek le. Az első évből csupán rajzok maradtak fenn: ezek a környezettel való ismerkedést bizonyítják. Hamarosan azonban jelentős művek is születtek: közülük is az elsők egyike a *Vörös igazság* (*Vörös Krisztus*, 1920 körül), mely mind eszmeileg, mind formailag jelentős darabja az életműnek. A mű az első magyar proletárdiktatúra szellemi hatása alatt született. A középpontban Krisztus széttárt kezű, megfeszített, de egyúttal áldást is osztó alakja látszik. A háttérből hatalmas világító napkorong sugározza rá fényét, s az róla szóródik szét a képen. Baloldalt, hátul gyárkémények magasodnak, jobb oldalt pedig egy falu házai húzódnak meg. Az előtérben látható férfiak, fejkendős asszonyok alakjai a fél képteret betöltik.

Ettől kezdve egyre gyakoribb Egry életművében a bibliai téma. Célja az, hogy a múlt mítoszait vagy azok egyes elemeit — elsősorban azokat, amelyeknek általános erkölcsi fogódzójuk van — újraértelmezze, s így alkosson szimbólumrendszert, amellyel korának problémáit ki tudja fejezni. A sort a *Krisztus Emmausban* nyitja meg. Zárt verandán ülnek az alakok egy asztal körül, a jobb szélen álló akt zárja le a kompozíciót. A mű előterében, velünk szembenézve a félmeztelen Krisztus ül, voltaképpen maga a festő. A háttérben a keszthelyi templom tornya és a hegyek vonulata tűnik fel. A tájat a fény kemény, világos csóvája pásztázza végig.

A húszas évek eleje a fényjelenségekkel való viaskodás jegyében telt el. Egry az expresszionista fényszimbolikához került közel, s ahhoz a napkultuszhoz, mely társadalmi energiákat jelképez a német expresszionizmus művészetében. E művek jellemző kompozíciós típusa a kúpszerkezet: a kúp csúcsán — a képen kívül — található a nap, sugarai formálják azt a szilárd szerkezetet, mely a kompozíciót egybefogja. A tízes évek során festett plein air képek oldottságától a fény segítségével jutott el Egry a szilárd szerkezetig.

Az első Krisztus-képek nyugodt, rendet sugalló előadásmódja után, az ellenforradalom kiváltotta katasztrófaélmény hatására alakult ki művészetének expresszív korszaka: zaklatott, nyugtalan képi világ jelent meg, elsőül a *Káin és Ábel* 1919-ben festett változatán. A korábbi szimmetriát aszimmetria váltotta fel, a táj a művész lelki zaklatottságának kifejezőjévé vált, az elemek harcban állnak egymással és az emberrel, az ember pedig egyidejűleg küzd velük és menekül előlük; a nap kozmikus erőként jelenik meg. Ezt figyelhetjük meg a *Fények a Balatonon* (1921), a *Lemenő nap* (1922), a *Vihar a Balatonon* (1921 körül) és más műveken. E periódus fő műve a *Balatoni halászok* (1923). Az 1923-ban készült képet a képtéren kívül szorult nap lezuhanó sugarai ölelik kúpszerkezetükbe. A sugarakra merőlegesen, koncentrikus körökben gyűrűznek a kékeszöld hullámok, s majdnem az alsó sarokba szorítva halad a csónak. A benne

álló két férfi keményen evez, hogy a hullámverés ellenében a csónakot a csak sejtett partra juttassa. A háttér teljesen bizonytalan, feloldódik a kékesfehér színekben. A kép színvilágát a vörösek és a kékeszöldek ellentéte határozza meg. A Balaton és végtelennek tűnő légtere e képek témája. A címadó alakoknak jobbára csupán szerkezeti szerepük van. A fények sárgákkal és vörösekkel ábrázolt rezgései közé Egry is kékes színt rakott, hogy a levegőt érzékeltesse. A festmény jelentőségét növeli az alkalmazott technika. Ez az első képek egyike, amelyen Egry az olajpasztellt használta. E merőben új, a későbbiek folyamán majdnem kizárólagosan alkalmazott technika egyesíti az olaj könnyen kezelhetőségét, fedőképességét a pasztell omlós, könnyed finomságával. A vízfesték vékonyságúra hígított, lazúrosan felrakott olaj színeit fedi, tömöríti vagy kiegészíti a pasztell: egymáson vagy egymás mellett alkalmazva őket, szerves egységbe olvadnak a képeken, s alkalmassá válnak a fényhatások légies és változékony színátmeneteinek rögzítésére.

A hatalmas, fénytől átjárt levegőtér a témája az ugyanabban az évben festett *Délibábos, párás fények* (1923) című képének is. Festésmódja könnyed, a domb párhuzamos félkörívű vonulatain munkálkodik a két ökrével szántó, kalapos, felemelt kezű férfi. Mintegy felel neki a távolban látszó hatalmas jegenye és a keszthelyi templom tornya. A végtelen táj fölött határtalan, fénnyel, párával telített levegőég feszül.

Az expresszív képfogalmazás a húszas évek közepére nyugodtabb világnak adta át helyét. 1924—1929 Egry művészetében „a megtalált rend" világában való berendezkedés időszaka. Ezt bizonyítják mind a szivárványos, mind a nagyalakos képek. A Balaton mellett kiépített, fényből, párából álló csodavilágban megjelennek a halászok, a pásztorok, a horgász, s a festő. Képzelt és valós elemek keverednek a képeken, s folytatódik a bibliai témájú alkotások sora is.

Ez a néhány év a kiteljesedés időszaka művészetében. Ő maga így vallott erről: „A művészet a lélek ünnepe. Ünnepi ruhát veszek a lelkemre, ha festek. Ünnepi ruhám világos, tiszta, derűs. Ha magamra öltöm, általa nagyszerű kapcsolatba kerülök az örök és egyedülvaló élettel." A természet világába plántált alakjait azonban Egry kiemelte társadalmi összefüggéseikből. Édeni világot alkotott — erre való hajlandóságát már láttuk korábban, az 1909 körül festett *Ádám és Éva (Őskor)* című képen —, amelyben alakjai valami ősi nyugalommal léteznek, szemlélődnek. Mindig süt a nap, s hatalmas fénypásztáival betölti a végtelen teret, megszületett egy új éden eszményi világa.

Egry természetértelmezésére utalnak feljegyzései: „Aki belép a természetbe, az elveszti reális valóját." „Minél közelebb jut az ember a természet lényegéhez, annál jobban távolodik a természettől magától." Egry a festészet hagyományos rendszerén belül vívhatta meg egyszerre etikai és művészeti küzdelmét. A keresztény legenda egyéni értelmezésével olyan jelrendszert munkált ki, amelynek segítségével a magyar szellemi élet áramkörébe kapcsolódhatott, a választott táj történelmi-kulturális determináltságával pedig a nemzet egészéhez szólhatott.

A húszas évek derekától festett képeket három csoportba sorolhatjuk: tájképek, nagyalakos képek és 187, 225, 393,
biblikus tárgyú alkotások. A tájat különböző aspektusokból mutatja be. A *Keszthelyi csónakkikötőt* 397, 398
(1923 körül) a benyúló mólóval, bal oldalt a csónakházakkal, a kilátást eltakaró nagy vitorlákkal ábrázolja. A *Szőlőhegy* (1923 körül) présház és fa bizalmas együttese a körülöttük emelkedő-süllyedő lankák közepén. A *Fehér fényeken* (1926) a domb magaslatáról néz végig: az előtérben kis ház, kétoldalt két-két fával övezve, míg szemközt, a túlsó parton a fonyódi kettős kúp még nagyon reális vonulata, s középen a víz. A párizsi kékek és a sziéna vörösök mellett mind nagyobb súllyal alkalmazza képein a fehér színt. Ezzel színeinek fényt kifejező hatását kívánja fokozni: ezt a *Fehér fényeken* (1926) az olajfesték minduntalan visszatérő, a hegyen, a fákon, valamint a vízen is megcsillanó fehér foltjaiban észlelhetjük. Az 1928-as *Tomaji táj* mezejének a bal felén uralkodik a fehér, a jobb oldalon pedig átvált barnásvörösekbe és kékekbe. Még pregnánsabban követhető nyomon ez az olajpasztellel festett képeken: a *Horgászón* (1927), de különösen a *Fehér Balaton* (*Délelőtti párás fények a Balatonon*, 1925) című festményen.

Az életműnek ez a vonulata a következő, 1930-cal kezdődő periódusban kap nagyobb hangsúlyt. Ebben az időben még nem ezek a korszak reprezentáns alkotásai, minden szépségük ellenére sem. A korszakot a nagyalakos képek, valamint a biblikus legenda világát kiteljesítő alkotások jellemzik.

Az évtized elején készült művekhez hasonlítva, ahol még jelzésszerűek az alakok, a figura 1926 végére megnőtt. Az ott még sarokba szorított, görnyedt, a táj mellett szinte eltörpülő figurák itt már betöltik a

képmezőt, a táj alárendelődik az embernek, s inkább csak hangsúlyozza attitűdjét. A Krisztus-képek kivételével mindig csupán egy alak szerepel a képen, ez mozdulatlanul, elgondolkozva áll a szűk partszegélyen, maga elé meredve, valami ősi moccanatlanságban.

Az 1926—1929 között keletkezett képek közül a *Balatoni pásztor*, a *Delelés*, a *Szivárvány II.* emelkedik ki. A szivárványos képek voltaképpen átmenetet jelentenek a korai tájképekről a nagyalakos képeken át a következő periódusba. Kompozíciós elrendezésük, színviláguk hasonló az 1924-ben keletkezett *Szivárvány I.*-en, az 1926 körül festett *Szivárvány II.*-n, az 1930-ban alkotott *Szivárvány III.*-on *(Veri az ördög a feleségét)*, valamint a később keletkezett tájképeken: a megjelenő szivárvány végtelent átölelő, eget és földet egybefogó okkersárga, kék, fehér, narancssárga és liláskék színekből álló ötszínű félköre mintha lehatárolná, lezárná a világmindenséget reprezentáló, a kozmosz határtalan voltát kifejező végtelen teret. A konkrét-érzéki, szinte a mindennapiság megszokottságával jelentkező élményen túl utalhatunk Egry korábbi, külföldi utazásai során szerzett tapasztalataira, nevezetesen az isenheimi Grünewald-oltár *Feltámadás*-képének kör alakú szivárványára. A szivárványos képek félkörét, nyitottságát a halál után kezdődő, örökkön való lét jeleként értelmezhetjük. A kompozíció legyező alakú szétfeszítettsége pedig az időtartam térbeli kifejezése, kiterítése. Ebben nyilvánul meg Egry képeinek oly sokszor emlegetett kozmikus volta, mert képein a mindennapi látványon túl levő, a valóságosnál, a szemmel befoghatónál nagyobb erőteret jelenít meg. A formai elemek, a félkörhöz kapcsolódó, a szivárvány csodáján ámuló figura függőlegese pedig mintegy rögzíti a színcsodás, párás levegőég lebegését. Ezzel Egry a végtelen tér és az emberi lépték nagyszerű egyensúlyát találta meg.

A nagyalakos képeken a képmezőt az előtérbe állított alak vagy fej foglalja el, akárcsak az 1907-es, korai időszakban festett műveken. A különbség azonban a beállítás rokon vonásai ellenére is óriási: ott a belső térben, a fénynek háttal állított alak lokális színekkel festett, fény—árnyékkal modellált; itt a szembenéző figura tájban áll, s a fény tomboló özöne árasztja el. Ennek következtében az alak maga is levegővel övezett, a kontúrok oldottak. Lokális színekről többé szó sincs; az uralkodó szín ezúttal is a kék, a sziéna, a fehér. Három képen is megfestette önmagát: 1925-ben az *Önarckép*en, 1927-ben az
226 *Önarckép napsütésben* című festményen, 1928-ban pedig *A kalapos festő*n.

Ritka témához nyúlt, amikor megfestette családját. Az egész képsíkot betölti az *Édesanyám* (1929) című kép meleg okkerekkel lazúrosan festett, szimmetrikusan komponált, velünk szemben álló figurája: a háttér páratelt, fénnyel telített levegőjében derengő fény miatt az arc vonásai alig kivehetők, a fej ráhajlik a száj elé emelt összekulcsolt kézre. A képmezőt betöltő puha, meleg színek között kissé erőteljesebben, hangsúlyosabban festve jelenik meg a test könnyeddé oldott tömege. Az *Udvaron* (1929) otthonos, bensőséges hangulatú kompozíciója keményebben, rajzosabban fogalmazott: a Badacsony oldalában fekvő műteremből festi az udvart, s az annak bal oldalán elhelyezett, gömbölyű asztalra könyököl feleségének kicsit erőltetetten beállított, jobbra néző alakja. Az otthonra találás, a „berendezkedés" szokatlan témájú alkotásban is jelentkezett ebben az időben: a budai utcakereszteződést ábrázoló *Utcarészlet parkkal* (*Kilátás szobám ablakából*, 1925—1930 körül), egyike a nagyon kis számú nem balatoni képeknek.

Aligha tekinthető véletlennek, hogy a nagyalakos, valamint a biblikus képeken rendre megjelennek a rejtett és nyílt önarcképek, akárcsak Derkovits Gyula és Dési Huber István ez időben keletkezett alkotásain. Ezek a művek Egrynél az otthon meghitt, felmérhető és bizalmas rendjét mutatják be, önmaga és felesége alakjával, a jól ismert természeti környezetben.

Egry festészetében a bibliai történetek újraértelmezése során a viszonylag állandó emberi tartalmak, kapcsolatok jutnak kifejezésre: a művész kiszolgáltatottsága, szenvedése, a tömegek nehéz sorsa, elnyomása. Egry Megváltója itt jár a Balaton-felvidéken, a falusi szántóvetők és szőlőművelők, a halászok között, és csodáival az ő sorsukon igyekszik javítani.

E legendák szerves része a természet, a Balaton fényözöne. A hangsúly itt a Balatonon van: a tavon, amely nem pusztán természeti jelenség; nem csupán az északi part vulkanikus eredetű hegyeivel, a déli oldal messze nyúló, lapos síkságával, atmoszferikus jelenségeivel, zárt, sajátos flórájával és faunájával, hanem egész múltjával, kultúrájával beletartozik a magyar nép életébe. Mindez együtt, összefonódva jelenik meg Egry művészetében, amikor arról vall, hogy „a Balaton nekem *mindent* jelent, kiegészítője életemnek". Szerinte: „Az még nem balatoni festészet, ami a Balatont ábrázolja... Minél jobban

felszívta egy művész valamely vidéknek, világnak a valóját, annál kevésbé van szüksége az úgynevezett leábrázolásra. Én nem a Balatont, hanem annak világát festem." Ebbe a világba a történelmi múlt éppúgy beletartozott, mint a természet által kínált jelen, a táj éthosza is. Ez adja a „karaktert" (Egry), mely képeit jellemzi; ebben rejlik művészetének nagyszerű, páratlan és utánozhatatlan volta.

A történelmi körülményekből, az ezek előidézte kiábrándultságból szinte szükségszerűen adódott, hogy az évtized fordulójára a bibliai témájú művekből alkotott ciklus után Egry eljutott a clown alakjához. A *Kikiáltó* (1929) rejtett önarckép alakjával összetett gondolatokat kíván kifejezni. A kép a clowncsalád számos tagja közül — hegedűs, artista, akrobata, Pierrot, Harlekin, bohóc — a porond szószólóját, a minden titkok tudóját jeleníti meg. A kép tere kettéosztott: jobb oldali felét a *Kikiáltó*-önarckép lisztes arca és válla elé emelt keze tölti be, mögötte a háttérben egy artista golyón egyensúlyozó figurája látszik. A kép bal felén a cirkuszkötelek átlói mögött húzódik az utcaszegélyező korlát, a mögöttes keskeny partszegélyen két, szorosan egymás mellett álló alak néz az előttük elterülő víztükörbe.

Ez a mű Egry magányosságának szívszorítóan nagyszabású dokumentuma. A jobb oldali porondon folyik a világméretű harc — itt azonban a művészen kívül csak egy finoman, az ecset kék vonalával megrajzolt egyensúlyozó artista található. A figura Picasso 1904—1905-ben festett képeire utal, amelyekben a clownok a cirkusz világának, ennek a városon, sőt társadalmon kívüli világnak önmagukon túlmutató szereplői. A kép másik része a „mindent jelentő" Balaton világa, a hasonlóan finoman megrajzolt két alakkal: a nézőtől azonban elválasztja őket a korlát. A „mindennek", Egry sajátos, teljességet ígérő világának eléréséhez a kötél tartotta cirkusz porondján, a művész világán keresztül vezet az út. Itt magasodik előttünk az önarcképalak: szembenéző arca hív és figyelmeztet egyszerre, magasra emelt keze tiltakozást és félelmet fejez ki. A kép színei kiegyensúlyozottak: az egyik oldalon a víztükör kékjéhez rendelt sziéna-vörösek, a másikon pedig a háttér kékeszöldjéhez a figura trikóján megcsillanó vörösek, az arc fehéres, majd a homlok, a haj, a nyak kékes reflexei. Ez a mű zárja le a nagyalakos képek sorát, s egyúttal Egry művészetének ezt a korszakát is.

Az egyenletes, nyugodt munkát Egry egészségi állapotának romlása szakította meg. A gyógyulás érdekében 1929 elején Újtátrafüredre, majd még ugyanabban az évben fél évi időtartamra Szicíliába utaztak. Itt festett képein módosul a korábbi képek kompozíciója. Az ekkor, itt született művek közül kettőt kell kiemelnünk. A *Taormina I.*-en (1930) a hegy kúpja uralkodik a kép közepén, s a fény—árnyékhatás nagyjából két egyenlő részre osztja a képet. Az erős kékek — a megszokott párizsi kéknél ezúttal sötétebbek — végigcsordulnak a hegycsúcsokon; mellettük erősebben jelentkezik a fehér, s különösen felfokozottak a sárgák, melyek szinte ellepik a tájat. A fehérekbe minduntalan belejátszó kékek fokozzák ezek világító értékét. A másik kép, a *Taorminai hegyek közt* (1930) a szakirodalomban mint „szamaras Taormina" ismert. A majdnem az egész képsíkot betöltő hegyoldal közepén átlósan, bal felé lejt az út, s ezen bandukol lefelé a két alak. Egry finom megfigyelésére mutat a férfi ábrázolása: a törzs kicsit hátradől, a láb előbb van, mint a fej, s a magasba emelt kéz tartja az egyensúlyt. Az uralkodó szín itt is az erős okkersárga — az ég kék, míg a felpúposodó hegy oldalán és a gömb formájú fán a finom színárnyalatok sokasága érzékelteti a kemény, erős napsütést. Az egész kép hangulata vidám, derűs. Mindkét képen — akárcsak a többi, utazása alatt készült alkotáson — a motívum helyi, kötött, a színvilág azonban, annak ellenére, hogy felfokozottabbak a színek, hasonló ahhoz, amit a Balaton mellett alkalmazott. A képek fő témája a fény, amely eddig is nagy hangsúlyt kapott Egry festészetében, XIII
de ezután készült képein válik majd főszereplővé.

Hazatérése után festette biblikus sorozatának — s egyben fehér korszakának — egyik legimpozánsabb darabját, a *Keresztelő Szent János*t (1930). A képen a három figura felénk fordul, a vízben állva, a 396
nagyon keskenyre vett partrész közelében. A középső kiemelt: a kép mértani középpontjába helyezése, valamint a kép közepét elfoglaló, távoli kettős kúp egyike jelzi ezt; az utóbbi mintegy megkoronázza alakját. A jobb oldali férfi mélyen lehajol, hogy merítsen a vízből, a bal oldali pedig, fehér leplét összefogva, várakozóan tekint rájuk. Az alakok az éles fényben kettőzöttek: míg a két jobbra eső sziénával, a bal oldali kékkel megrajzolt, árnyékuk pedig kölcsönösen az ellentett színben jelenik meg. A háttér kettős kúpja kék, a felkelő nap pedig vörös, fehér reflexeket kelt maga körül. Egry ezúttal sem kötötte magát az ikonográfiai előírásokhoz: a keresztelés tantételét átvitt értelemben használja, bennünket kíván „megváltani", a természettel eggyéolvasztani.

A vallásos tárgyú képek sora az 1932-ben festett *Krisztus a pribékek közt I.* című képpel lényegében le is zárult. Egry szakított a korai biblikus képeken alkalmazott művész-megváltó értelmezéssel, a jelképes beszéd a harmincas évek elejére elégtelenné vált: a küzdelem direktebb, politikai eszközökkel folyt. Egry tragédiája — s nem csupán az övé ebben a korban —, hogy más módot voltaképpen mégsem talált önmaga kifejezésére. Az éden virtuális világának összeroppanása után fogodzót csupán a természet, a Balaton világa kínált számára. Ebből fakadt, hogy a harmincas évek során festett alkotások többsége már tájkép. A cél nem a látvány puszta visszaadása, hanem a szimbolikus formában megfogalmazott szabadságvágy, az emberi humánum eszméjének kifejezése. A táj ezzel új szerepet kapott az életműben. A jelképiség megvalósítására új, nyitott kompozíciós rend alakult ki a műveken: a kép tere lehatárolatlan. Új értelmet nyert a fény is Egry festészetében. Mint mondotta: „... A fényt mindenki elmosódónak festi. Engem a fény maga izgat. Az atmoszféra, amely architektonikus. Nálam a fény, a pára formát nyer, mint maga a figura. Betölti a teret." A képeken a fény nem csupán a képi szerkezet rendezőeleme, tartópillére — mint a kúpszerkezet alkotója —, hanem egyben szimbóluma is a természet, s benne és általa az isteni és az emberi kapcsolatának.

A tájképek jellegzetes vonása a motívum közeli nézete. A „szemből nézett" képek általában a badacsonyi öbölből „nézik" a hegyet; kompozíciós elrendezésükben közös az öböl zártabb vagy nyitottabb háromszöge, s felettük uralkodik a hegy trapéza. Közülük valószínűleg a *Badacsonyi est* (1929) az első: rajza majdnem vázlatos. Előttünk a Badacsony hatalmas kúpja magasodik, csúcsát elvágja a kép széle. A képtér innenső felén egy csónakban ülő alak igyekszik a part felé, a vizet balról jobbra haladva egyre sötétedő színek töltik be. Ugyanennek a motívumnak másik megfogalmazása a
394 *Badacsony II.* (1930 körül), amelyen az öböl meredeken hajló vonala nagyjából egyharmadában osztja a képmezőt. Az első hegyvonulat ismét harmadol; a felső részben a hegycsúcs hullámzó vonulata felett megcsillan az ég. A nagyszerűen megoldott vonalvezetés nyomán úgy tűnik, mintha az öböl vonala kanyarodna fel a hegyre — ezzel a víz és a hegy egybeforr, az ég pedig mintegy a képmező alsó felén elhelyezkedő víz tömegét folytatja.

502 Ezen időszak fényfestészetének egyik legnagyszerűbb alkotása a *Balatoni fények* (*Delelés II.* 1932), amelyben Egry bátran élt a fények törését határoló geometrikus idomok összekapcsolásával. Az előtér partvonalának ismétlődő körszegmense a víz törésvonalában folytatódik, ez ismétlődik az öböl túlsó oldalának két ívében, s ezekre rímel a velük térbeli háromszöget alkotó levegőég kördarabja, melynek íve még egyszer megismétlődik. A föld és az ég háromszögeit a térbeli merőlegesek és 45 fokos szögek kapcsolják szilárd, mégis légies és lebegő struktúrába. Az egyetlen, viszonylag szilárd pont, amihez a távolságot mérhetjük, a vízben álldogáló tehenek csoportja: alakjukat megkettőzi a káprázatos fényözön.

E műveken általában igen sok a „variáció egy témára", joggal lehet tehát őket zenei kompozíciókhoz hasonlítani: az ismétlődő elemek szigorú ritmusára épülő szerkezet elvontsága és a látvány színesen érzékelhető volta öltött bennük testet. A természettel együtt élő, azzal egybeforrott művész vallott a világegyetem szervezett rendjéről, ember és természet kapcsolatáról. Különösen szép példája az elvont, mégis oly fennkölt vallomásnak a *Nap a víztükörben* (1937). A nézőpont egész alacsony, alig valamivel a víz fölött. Kétoldalt két hullámvonal mint két kígyó feszül a vízen, az öböl nádasa tölti ki a mögöttes teret, s a két hullámhegy szemközti találkozásában ragyog a nap, fénycsóvája végigsöpri a vízet.

A természetábrázolás határainak át nem lépése, a tájnak mint témának gyakori szerepeltetése, valamint az a körülmény, hogy 1935 után pesti tartózkodása idején Egry rendszeresen látogatta a Gresham-asztaltársaság összejöveteleit, azt eredményezte, hogy festészetét az egykori művészettörténetírás azonos módon ítélte meg a társaság többi tagjának művészetével, s Egryt is mint a Gresham-kör tagját vagy — Kállai Ernő szavaival — a „Gresham körüli festők" csoportjába tartozó művészt kezelték. Ezektől azonban őt az alapvető világnézeti különbségből, plebejus gondolkodásából fakadó módszerbeli eltérés választja el. Szőnyi István, Bernáth Aurél, de még Berény Róbert képein is a szín a szilárd, biztos szerkezetet helyettesíti, s a kompozíció összefogójának szerepét tölti be. Képeik természetkivágáson alapuló kompozíciók, melyeken a fény felszívja a formákat, bontja őket, s ezzel a tér bizonytalanságát fejezi ki. Egrynél a fény egyszerre bont és szerkeszt: a formákat bontja, de a kompozíció egészében mint szerkesztő erő jelenik meg. Így tehát nem csupán naturális vagy hangulati tényező, hanem új minőség,

hatalmas összetartó erő, amely a kozmikus teret és az egyént eggyé öleli, s az egyént a nagy egész részévé teszi. A természetelvűség újszerű értelmezése ez Egry művészetében: létrejöttében része van a saját érzékeire, tapasztalataira támaszkodó szenzualista látásmódnak. A végtelen tér s a vele együtt élő ember, a napkorong és fény konstruktív megjelenése az élet igenlésének, a jövőbe vetett hitnek a szimbólumai.

Látszólagos elzárkózása, befelé fordulása ellenére Egry mindig figyelemmel kísérte a magyar társadalom valóságának alakulását, s reagált arra. A világ és a festő kapcsolatáról legközvetlenebbül a nagyalakos képek vallanak. 1932-ben keletkezett a *Hébérező:* az alak a nyitott ajtó mögött tölti pohárba a jobb szélen fekvő hordóból kiszívott bort. A belső tér szűk, a küszöb mögött rögtön lezárt; ezzel szemben a külső tér messzire nyúlik a staffázsként ott álló, gömb alakú fa és a ház mögött. Más az elrendezés az *Ajtó mögött* (1934) című képen: a kép előterében, a képkerettel egy síkban húzódik az ajtó, e mögött áll állványa előtt a festő, s az asztal ellenkező oldalán ül felesége. Az így elhelyezett ajtó elválaszt bennünket a művész zárt világától, azt csak rajta keresztül szemlélhetjük. Ezáltal a kép sajátos jelentést nyer: a művész zártságát, festői létének és világának körülhatároltságát fejezi ki. A piktúra és a család az egyik oldalon, minden egyéb a képen kívül van. A harmincas évek közepére született néhány kép, amelyen ez a bezárkózottság feloldódott, s helyét egy önmaga megmutatásában jelentkező bizakodás foglalja el. Ezek közül a legjelentősebb a·*Támaszkodó* (1935 körül) szimmetrikus kompozíciójú, premier 652
plánba állított önarcképe. A korábban az ajtó rácsa mögé rejtőző festő itt nyíltan, az ajtófélfának támaszkodva jelenik meg, tekintete kutatva néz a távolba. A mindent körülölelő atmoszféra az egyéni világot beilleszti a környező természeti világ egészébe.

A folyamatos munkát 1938-ban újabb utazás szakította meg: egészségi állapotának helyreállítására Nervibe utaztak. Itt több képen örökítette meg a látottakat: az *Aranyöböl Portofinóban*, a *Nervi*, a *Nervi öböl* (mindegyik 1938) és más műveken. A hazatérés utáni időben viszonylag kevés képet festett: ennek okát mind egészségi állapotának romlásában, mind pedig a badacsonyi ház építésével együtt járó állandó zaklatottságban jelölhetjük meg. Több változat keletkezett a *Hazatérő* (1937 körül) című képből, nagyjából azonos kompozíciós elrendezésben: fáradt mozdulattal, vállára vetett hálóval, a nézőnek háttal lépeget a halász: jobbra a végtelen víz, bal oldalt a part, előtte a ház, ahova megtérni készül.

Utolsó, befejezett remekműve az 1943—1944-es *Aranykapu.* A kép hatalmas fénylátomás a tó 1039
közepén csónakban álló, vitorlát húzó férfialakkal. Sehol sem látszik a part, sem az innenső oldal öble, a nádas vagy a szőlőhegy, sem a túlsó oldal kettős kapuja: csak a „delejes" víz, amely „a természetnek örömkönnye". A fény itt is tektonikus: a vízen hatalmas ellipszisben, míg a levegőben párhuzamosan ismétlődő körökben ölt testet. A magas égbolt és a tágas víz oldalról nyitott: a kompozíció egyetlen viszonyítási pontja a mértani középpontba helyezett férfialak a csónakban. Ezt ölelik körül minden oldalról a színek: a víz sziénái, az ég okkerjei és kékjei, s a beléjük olvasztott ezernyi árnyalat: rózsaszínek, fehérek, zöldek és narancsok. A háború végének viharai közepette ebben summázta Egry egész életművét.

Egry József művészete mélyen korában gyökerezik, formálódásában döntő szerepet játszottak a társadalom változásai. Képi világa zárt; ismétlődő helyszíneken és helyzetekben jeleníti meg önmagát, hol nyílt, hol rejtett önarcképeken. A hagyományból, az egyetemes művészetből és a látványból egyéni ötvözetet alakított ki. Egry művészete élményeiből merítő szubjektív líra, melynek alapja különös érzékenysége. A „hát festek, mert ez az életem" önvallomása mögül egy nagyszerű életmű bontakozott ki, mely a fény összetartó, konstruktív erejére építve az egyént a kozmosz részévé emeli — ahol a bölcs értelem uralkodik, amelyben az egyes ember a boldogító egyetemesség részese.

BECK Ö. FÜLÖP

Beck Ö. Fülöp (1873—1945) ötvösként kezdte pályafutását a múlt század utolsó évtizedében, de első jelentős sikereit az éremművészetben érte el. Párizsban készítette azokat az érmeket, amelyekkel megnyerte a magyar honfoglalás ezeréves évfordulójára kiírt pályázatot. Ezután rövid ideig a párizsi École des Beaux-Arts éremosztályán, F. J. H. Ponscarme mellett képezhette tovább magát. 1896-tól a müncheni Jugend-mozgalommal került kapcsolatba. Nagy elismerést aratott szecessziós stílusú

ötvösmunkáival, amelyeket az 1900-as Párizsi Világkiállításon, majd később Milánóban mutattak be. Az ötvösség és az éremművészet vonalán elért gyors sikerek azonban nem elégítették ki, mivel művészi ambíciói voltaképpen indulásától kezdve a szobrászat felé irányították.

Szobrászi tevékenységére döntő hatással volt az antik görög művészet lényegét kutató művészek, Hans von Marées és Adolf von Hildebrand munkássága és elmélete. Münchenben Hildebrand körének kőbefaragási módszereit tanulmányozta, majd onnan hazatérve kezdte el a pár évvel később — 1914 elején — bemutatott, kőszerű, tömbszerű, de heves indulatokat tükröző szobrainak faragását. Bár a szűkebb szakma és a megbízók továbbra is inkább érmésznek tekintették, nagy erejű korai munkáival Beck Ö. Fülöp a magyar szobrászat legjelentősebb képviselői közé lépett. Törekvései szoros eszmei-stiláris rokonságot mutattak ekkor a Nyolcak művészetével. Sok szálon kapcsolódott a Nyugat köréhez, továbbá a hazai szecesszió egyik központjának, a gödöllői műhelynek a tevékenységéhez is.

A Hildebrand elméletéből, valamint a magyar szellemi és művészeti mozgalmakból merített ösztönzéseket nagymértékben gazdagították az 1912-es görögországi utazása során szerzett közvetlen tapasztalatai. Az antik szobrászat ihletése már korai szobraiban lemérhető, és érzékelhető ez az első világháború éveiben elkezdett, Aphrodité típusú nőalakjainak során is.

A háború időszaka lelassította a szobrász addigi gyors fejlődését. Az 1918-as polgári, majd az 1919-es proletárforradalom alatt sem alkotott sokat, de a Tanácsköztársaság részére készített pénzterve életműve egészét tekintve is kiemelkedő. Ez a munkája, valamint a kommün idején vállalt tanári és közéleti tevékenysége ugyanakkor — a megélhetés és a művészi érvényesülés vonatkozásában — egész későbbi működését hátrányosan befolyásolta.

Az ellenforradalmi megtorlás — mint maga írta — mélységesen megdöbbentette. „Akkor találkoztunk legelőször a besúgások, árulkodások és üldözések később oly gyakran ismétlődött szörnyűségeivel" — olvashatjuk emlékirataiban. A lejátszódó incidensek, valamint a személy szerint ellene irányuló és különböző események kapcsán korszakunkban többször is megismétlődő vádaskodások megfélemlítették. Félelmeit növelte — ugyancsak emlékiratainak megfogalmazása szerint — „a név, a névmagyarosítás dolga és a vallás, a világ-problémára dagadt fajkérdés", azaz zsidó származása, amelynek súlyát és megalázó következményeit, a fokozódó üldöztetést — még az első világháború idején történt kikeresztelkedése és jelentős művészi sikerei ellenére — neki is el kellett szenvednie. Mindezeken túl azonban mint „a proletariátus feszítőerejétől meglódított és részben meghódított" polgári tömegek képviselőjére többé-kevésbé rá is érvényesek Dési Huber Istvánnak e réteg 1919 utáni lelkiállapotát jellemző megállapításai, nevezetesen a „féktelen bizonytalanság, fokozott neurózis és beteges menekülés a tények elől . . . mely a művészet területén, mint a tárgyi kötöttségek alóli felszabadulás és egy misztikus szépség utáni vágy jelentkezett". Beck Ö. Fülöp baloldali liberális felfogása és magatartása alapvetően ugyan nem változott meg, de a jelzett félelmek és a megélhetésért, a művészi tevékenység folytatásáért rákényszerített mindennapos küzdelem észrevehető nyomot hagyott az ő művészetében is mind eszmei-tematikai, mind pedig stiláris vonatkozásban. Korszakunkban némileg ellentmondásossá váló életművének ez a magyarázata.

Az a törekvése, hogy 1919-es szereplését feledtesse, a támadásokat kivédje, és hogy állami megbízáshoz, jelentősebb megrendeléshez jusson, megmutatkozott például a rendszer néhány élő és holt nagyságának, reakciós személyiségének portretírozásában. *Herczeg Ferenc*et érmen (1920), *Rákosi Jenő*t plaketten (1920—1921), *Tisza Istvá*nt az Akadémia megbízására — egy korábbi plakettje után — mellszoborban örökítette meg (1928—1929). Feltehetően ezeknek a munkáknak volt köszönhető, hogy az évtized legnagyobb feladatának mondott Tisza István-emlékműpályázaton (1929) ő is a tizennégy meghívott hivatalos szobrász között volt, olyan hivatalos kedveltekkel együtt, mint Zala (aki a megbízást kapta), Pásztor, Kisfaludi Strobl. Ugyancsak meghívásra vehetett részt — Berán, Telcs, Reményi társaságában — a Horthy kormányzásának tizedik évfordulója alkalmából az ötpengős pénzminta elkészítésére kiírt pályázaton. Résztvevője volt az 1936-os Klebelsberg-szoborpályázatnak is.

Hasonló tendencia érezhető a húszas évek legelején készült kisplasztikáinak témaválasztásában. A *Botond*, a *Lehel*, a *Kardvágás*, az *Emese álma* című szobra, különböző hősi emlékek vázlatai, az *Ősi magyar virtus* feliratú szoborterve mutatja, hogy olykor Beck szobrainak eszmevilága is közel állt a hivatalosan sugallt vagy elfogadható tartalmakhoz. A millennium idején, a különböző nemzeti illúziók

ébredésével és ébresztésével együtt induló szobrászban persze kezdettől fogva megvolt az érdeklődés a történelmi témák megfogalmazására. Témaválasztását, különösen a kuruc kor iránti vonzódását minden bizonnyal Ady ilyen tárgyú versei is befolyásolták. Ezekhez képest a változás a még régebbi, a mondabeli, legendás múlt témáinak felkutatásában, hangsúlyozottan az erő, a hősi nagyság megragadásában jelentkezett. Trianon után pedig mindez tökéletesen megfelelt a kurzus hivatalos kül-, bel- és kultúrpolitikai elveinek.

Becknek ezek a törekvései azonban nem érték el céljukat. Kívül állása és mellőzöttsége mindvégig megmaradt. Pályázatot sohasem nyert, jóllehet munkáit a kritika szinte mindig az elsők között említette, sőt, nem egy esetben a legjobbnak tartotta. A hivatalos pályázatok eldöntését viszont nem a kvalitás, hanem a hatalom szempontjai határozták meg.

Beck szobrászatának — az érzékelhető változások ellenére — egyik tartósan meghatározó sajátossága volt a lírai, érzelmi, gondolati tartalmak visszafogottsága, a térproblémák megoldásának elsődlegessége. Ez a tudatos törekvés is szerepet játszott abban, hogy — kényszerítő körülmények folytán ugyan, de nagyobb lelki válságok nélkül — vállalkozott, illetve vállalkozott volna a fentiekhez hasonló feladatokra, a rendszer iránti lojalitása bizonyítására. Noha felfogása lényegesen különbözött az általában mindig apolitikusságukra hivatkozó, ugyanakkor mindenféle rendszer és eszme szolgálatára kész akadémikus szobrászokétól, a téri-formai kérdések mindenek fölé helyezése bizonyos fokig számára is elhanyagolhatóvá tette — már amennyire ez egyáltalán lehetséges — a tartalom problémáját, s főleg azt, hogy ez a művészi lelkiismeret kérdésévé váljon.

Ameddig — az elvárásoknak megfelelően — az állami-közületi célú munkáinál tartalmilag el tudott jutni, az a „magyaros szellemiség" kifejezése volt, vagy a már jelzett ősmagyaros-kurucos, vagy a még divatosabb csizmás-pruszlikos értelemben. Mellőzöttségének oka azonban (az említett, egészen alapvető, s voltaképpen áthághatatlan akadályokon túl) nem tartalmi, hanem formai okokban kereshető. Ő mindig — minden engedménye, visszalépése ellenére — túlságosan modern felfogású, klasszicizmusa ellenére túlságosan egyéni maradt a hivatalos és a közízlés számára.

Azt, hogy a háború és a forradalmak után Beck művészetében is új korszak kezdődött, több méltatója helyesen ismerte fel. Hevesy Iván 1921-ben „az önmagában élő művészet" felé fordulást vélte felfedezni nála. Elek Artúr 1922-ben a korábbi szobrokról, e „valójában tanulmányokról" szólva félig kész művekről s az ezzel járó torzulásokról, szertelenségekről beszélt, megállapítva, hogy 1922-es kiállításán viszont már „teljes fölkészültségében" mutatkozott meg a szobrász. A direkt kőbe faragások után visszatért az agyagmintázáshoz, és „inspirációért... megint a természethez fordult". A már befejezett életművet értékelve, az 1947-es emlékkiállítás katalógusában Kállai Ernő ezeket írta: „... a merev és nehézkes tömbszerűség, a kő, az anyag gúzsbakötő uralma alól idővel szervesebb, átszellemültebb klasszikus harmóniák irányába fejlődött." Szegi Pál (1947) szerint pedig „valami finom simaságra, valami rebbenőbb, érzékenyebb, sőt édesebb hangszerelésre" törekedett.

A jelzett sajátosságok szinte hiánytalanul megtalálhatók a *Hős megdicsőülése* című, egy korábbi terv alapján 1920—1921-ben mintázott reliefen, amelyet később a szobrász szülővárosában, Pápán, a református kollégiumban helyeztek el. Nemesen egyszerű a dombormű klasszikus vonalú kerete. Poétikus kifejezésű, szép és szomorú az ábrázolt jelenet. Mint Krisztus vérző testét, úgy emelik magasba az angyalok az ágyékkötős, sisakos katona arányos tetemét. Áhítatos, halk, szobrászilag finoman és tökéletesen megoldott az elrendezés, mintázás, a vonalak ívelése. A konkrét történelmi eseményekre való reagálás, a meghatározott funkció ellenére a mű egészére bizonyos értelemben a kortalanság jellemző. Mintegy a tények és a valóság fölé emelkedik, belenyugvást sugall.

Szobortervek és portrék mintázása mellett (*Móricz Zsigmond*, 1921; *Judit*, 1922) a húszas évek 107
közepéig főleg érmeket és plaketteket készített, megrendelések hiányában többnyire saját elképzelés és ötletek alapján, számítva a nemzetközi éremkereskedelemre, gyűjtők, múzeumok vásárlására. Az ilyen kapcsolatok felkutatása és kiépítése érdekében sokat fáradozott. 1923-ban „nyomasztó rosszkedvének leküzdése" mellett főleg ez a cél késztette egy németországi utazásra, amelynek során egyebek között megismerkedett Georg Kolbéval, megnézte Lehmbruck hagyatéki kiállítását, s általában eléggé beható ismereteket szerzett az új német szobrászgeneráció törekvéseiről. Utazása az eredeti célkitűzés

értelmében is eredményes volt. Kapcsolatainak köszönhetően Európa számos múzeumába és éremgyűjteményébe jutott műveiből.

Az 1922-ben indított, s három év alatt huszonkettőre szaporodó építészérem-sorozata egy amerikai
178, 179 gyűjtővel kiépített összeköttetése révén keletkezett. Salzburgi műkereskedő volt a *Mozart-érem* (1925) támogatója, a *Strindberg-érmet* (1925) pedig egy svéd éremkereskedő rendelte meg. Ezek a jövedelemforrások nélkülözhetetlenek voltak mind Beck és családjának megélhetése, mind pedig a művészi munka folytatása szempontjából.

Az említett — kivétel nélkül öntött — érmek készítése során a korábbinál plasztikusabb, erőteljesebb éremstílust alakított ki. Változatlanul hű maradt a klasszikus reneszánsz érem szabályaihoz, de a kötöttségeken belül igen változatos, gazdag megoldásokat talált. Az építész-érmek közül maga a művész
112 is mint legjelentősebbeket emelte ki a *Pollack Mihály-* (1923), a *Steindl Imre-* (1923), a *Feszl Frigyes-* (1923), az *Ybl Miklós-* (1924), a *Schulek Frigyes-* (1924) és a *Lechner Ödön-érmet* (1924). Az elhunytakról készült, viszonylag kis méretű érmek kétoldalasak. Előlapjukon mindig a profilba forduló, körfelirattal övezett (név, esetleg évszám vagy a foglalkozás megjelölése) fej látszik, a hátlapokon pedig jelképes — például oszlopfejek allegorikus figurákkal — vagy direktebb ábrázolás — például az építész valamelyik épülete — utal az építész hivatására vagy konkrét tevékenységére. A hátlapokon, az ábrázolás elvontabb vagy konkrétabb jellegének megfelelően esetleg a művészet örök voltát, a hivatás nagyszerűségét hirdető latin nyelvű felírás vagy pedig a nevezett építész munkásságát tömören jellemző megjegyzés található. Az élőket természet után s többnyire nagyobb méretben, plaketten, hátlap nélkül mintázta meg. A munka minden esetben Beck rendkívüli alaposságáról, gondosságáról tanúskodik mind az ábrázoltak személyét, jelentőségét illető tájékozottságot, mind pedig az érem kivitelét tekintve.

361, 362 Beck éremművészi tevékenysége korszakunkban mindvégig folyamatos és magas színvonalú volt. Különböző évfordulók kapcsán leginkább a magyar művelődés nagy alakjait örökítette meg. A *Zeneakadémia* működésének ötvenedik évfordulójára készített érmén (1925) három korábbi igazgató — Liszt, Erkel, Mihalovich — fejét egy oldalon, egymás fölé helyezve ábrázolta, a hátlapon pedig
180, 181, 359, Orpheuszt, amint állatok serege veszi körül. A többi név — *Osvát Ernő, Hubay Jenő, Gyulai Pál, Ady*
360, 990, 991 *Endre, Babits Mihály, Ferenczy István, Riedl Frigyes, Kazinczy Ferenc, Kodály Zoltán* — a szobrász sokoldalú érdeklődésének, műveltsége szintjének jelzője is. Babitscsal — hasonlóan a Nyugat-kör más képviselőivel, Móriczcal, Tóth Árpáddal, Kosztolányi Dezsővel, Elek Artúrral, Kárpáti Auréllal — személyes kapcsolatban, jó barátságban volt. Ady Endre alakja, szelleme pedig szinte állandó inspirálója, vissza-visszatérő témája volt az életműnek. Érmeinek stílusában, technikájában lényeges változás már nem következett be, de elfáradásról, kiüresedésről sem beszélhetünk.

A húszas évek közepétől kezdve — a lassan meginduló építkezésekkel egy időben — több nagyméretű épületdíszítő szoborra és domborműre kapott megbízást. Az építészet kérdéseiben való jártassága (ifjúkorában Schickedanz Albert mellett is dolgozott), kiváló szakmai felkészültsége, s nem utolsósorban néhány, vele rokon felfogású építésszel kialakított személyes kapcsolata révén jutott ezekhez a munkákhoz. 1925—1926-ban a Corvin Áruház falára és belső tereibe reliefeket készített. Jól ismert ezek
173 közül a kör alakú mezőbe komponált, magas plasztikájú, három ruhátlan nőalakot ábrázoló *Művészet,* valamint az ugyancsak tondó formájú *Férfi lóval* és a *Kereskedelem.* A dombormüvek, sajnos, műkőben kerültek kivitelezésre. Ennek az anyagnak az alkalmazása — jelezve a gazdasági viszonyok általános s a művészet számára különösen is kedvezőtlen romlását — igen elterjedt volt akkoriban.

Rerrich Béla — akivel Beck a Jókai-síremlékpályázat kapcsán ismerkedett meg — egy bérház építkezésénél juttatta dekoratív-szobrászi feladatokhoz. Néhány évvel később, a szegedi egyetemi építkezéseknél is szerette volna foglalkoztatni, ehhez azonban nem sikerült megszerezni a kultuszminisztérium hozzájárulását. Málnai Béla ugyancsak egy nagyszabású, de nem állami építkezésnél, a Magyar Állami Kőszénbánya Részvénytársaság Kossuth Lajos téri bérházának munkálatainál juttatott feladatot a szobrásznak (1927). Beck Ö. Fülöp ide az ötemeletes épület hétszintes, bal oldali sarokrizalitját megkoronázó, mintegy a nem létező timpanont záró, két hatalmas méretű, allegorikus nő- és férfifigurát készítette. A klasszikus görög művészetben jól ismert optikai korrekció alkalmazásával, a magas elhelyezés kívánta arányváltoztatások hibátlan megvalósításával elérte, hogy a két szobor — a nagy távolság ellenére — jól kivehetően, tisztán érvényesül.



146. Medveczky Jenő az 1937-es Párizsi Világkiállítás magyar pavilonja részére készített falképe előtt



147. Koszta József ünneplése az Ernst Múzeumban. 1937



148. A Gömbös-szobor részlete



149. Pásztor János díszmagyarban



150. A kormányzó Gömbös Gyula szobra előtt. 1937 (Pásztor János müve)

151. Sugár Kata: Domán Imréné, Szép Rozália. 1938





152. Escher Károly: Várakozó álláspontón 1937



153. Díszvacsora R. Papini, a római Galleria D'Arte Moderna igazgatójának tiszteletére. 1936



154. Művészek és művészettörténészek csoportképe a Szépművészeti Múzeumban



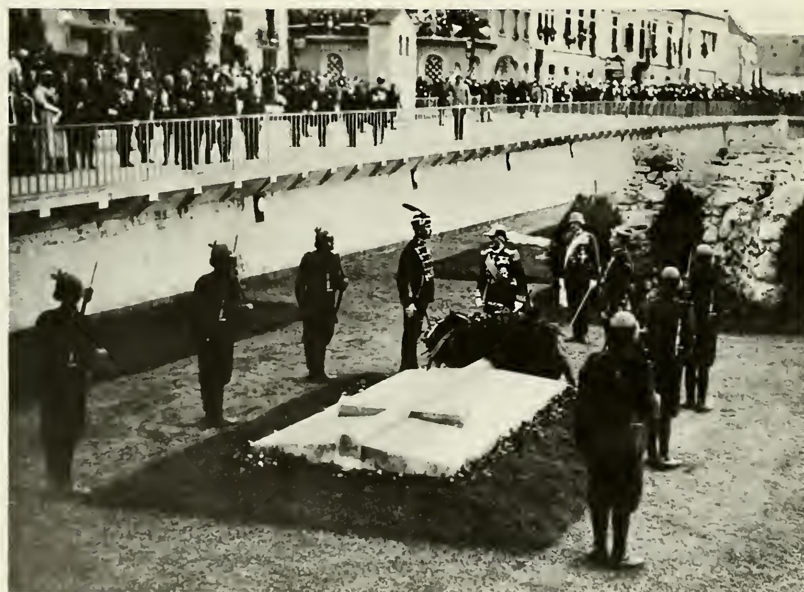
155. Bankett az Iparművészeti Iskolán. 1939



156. Az Iparművészeti Iskola tanárainak és növendékeinek csoportképe. 1938



157. A budapesti Hősök tere az Eucharisztikus kongresszus idején. 1938



158. A székesfehérvári romkert felavatása. 1938

159. A Szent Jobb az Aranyvonaton. 1938





160. Az Aranyvonat. 1938



161. A Corvin-rend kitüntetettjeinek díszvacsorája. 1940 körül



162. Művészek csoportképe a Műcsarnokban





163—164. Élőképek a Magyar Művészetért akció keretében rendezett operaházi díszestélyről. 1940



165. A kormányzói pár Csók Istvánnal egy kiállításon. 1940



166. Sugár Kata: Duna-parti munka II. 1941



167. Sugár Kata: Olvasó kubikos. 1942



168. Zajky Zoltán: Tojások. 1935



169. Pécsi József: Tányér hallal. 1938



170. A Szalmás kórus tízéves működését bemutató kiállítás. 1940



171—173. A Szabadság és a Nép című kiállítás a Vasas székházban. 1942

172.





173.



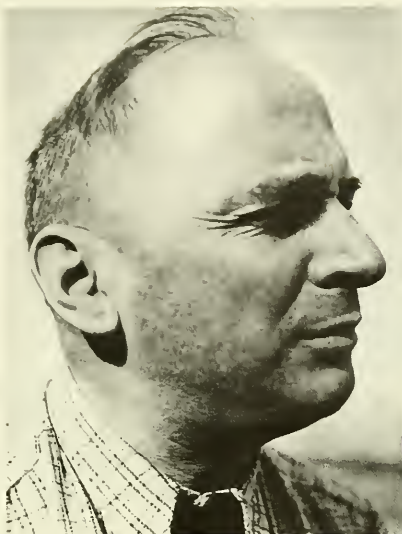
174. Ferenczy Béni



175. Ferenczy Noémi



176. Fónyi Géza padlómozaikjának beépítése a győri Szent Imre-templomban. 1942



177. Sugár Kata: Kállai Ernő



178. Fényes Adolf és Kernstok Károly (ül) egy kiállításon. 1938



179. A Székesfővárosi Képtár új szerzeményeinek kiállítása a Nemzeti Szalonban. 1939



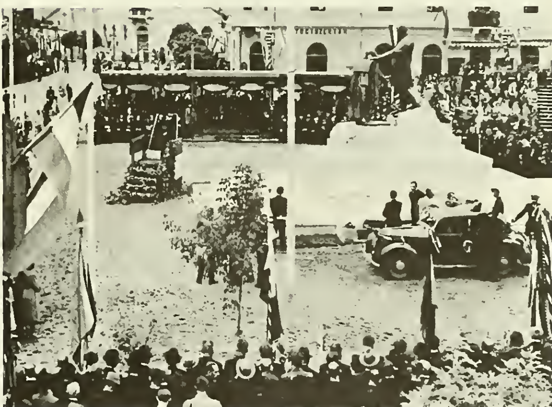
180 Teleki Pál felavatja a Klebelsberg-emlékművet. 1939 (Grantner Jenő műve)



181. Pátzay Pál székesfehérvári Huszáremlékművének felavatása. 1939

182. A Szent László-szobor leleplezése Kőbányán. 1940





183. A Wesselényi-szobor visszahelyezése Zilahban. 1942.



184. Emlékműavatás. 1943



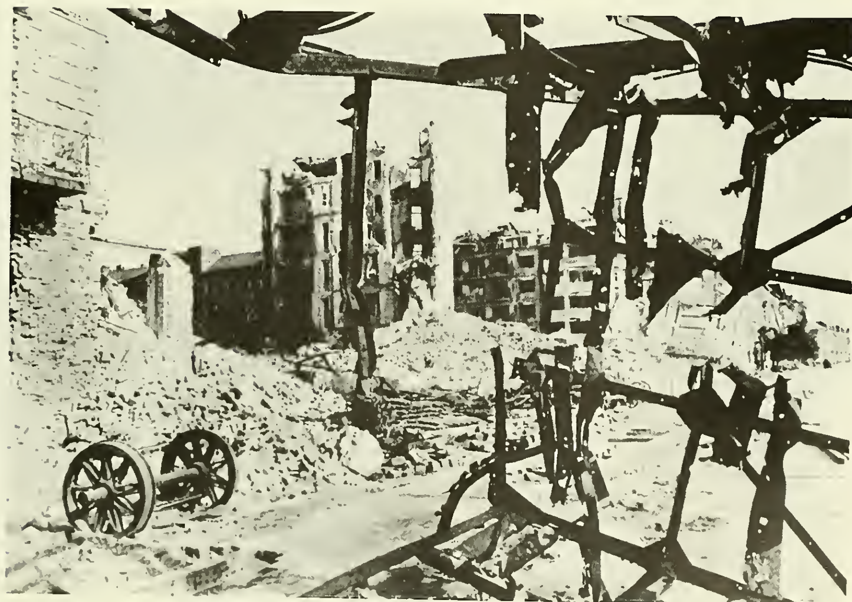
185. Díszkivilágítás Budapesten a Szent István-évben. 1938



186. Anna-bál a Vigadóban



187. Budapest éjjel. 1941



188. Németh József: Romok II



189. A Gömbös-szobor a felrobbantás után. 1944. október 6



190. Ledöntött ellenforradalmi emlékmű. 1945

Ugyancsak a MAK Rt. Nyugdíjintézete építtette (1935-ben) Málnaival azt a Pozsonyi úti bérházat, ahova Beck Ö. Fülöp a *Bányász-relief*et mintázta. A munkástéma — feltehetően nem függetlenül a szociális tematikájú és tendenciájú művészet harmincas évekbeli erőteljes fellendülésétől — itt jelent meg először Beck művészetében. A formai kérdések elsődlegessége, bizonyos távolságtartás azonban erre és a későbbi, hasonlóan munkás tárgyú, *Vasmunkások* című domborművére is jellemző. Ez utóbbit 921
munkássága késői szakaszában, 1941-ben mintázta és faragta ki magán az épületen, a csepeli gyárak nyugdíjalapja által finanszírozott, Baráth Béla és Novák Ede tervezte ferencvárosi bérházon. A két dombormű közül minden tekintetben ez a jelentősebb, noha a régies allegorikus és a korszerűbbnek ható direktebb ábrázolási mód — a mű két, az épület sarkánál egymástól különváló részletén — voltaképpen együtt jelenik meg. A kisebb, metopé formájú alapra Beck háromfigurás kompozíciót mintázott. Balról mitológiai nőalak, jobbról szerszámot emelő, csizmás, mellényes paraszt, középen nekigyürkőző, erőteljes munkásfigura. Mint a szobrász írta, ez a munka dicsőítése. A hosszabb rész vasöntési jelenetet ábrázol. Anélkül, hogy a fal síkját megbontotta és különböző perspektivikus trükköket alkalmazott volna, tökéletesen érzékelteti három-három félmeztelen munkás egymással szemközti, illetve egymás melletti felsorakozását. A hetedik a kemencénél áll. A hasonló munkamozdulatok ellenére az arcok és testek profilba, félprofilba, háttal vagy szembefordításával igen változatos a megjelenítés. A munka és a mű ritmusa, szervezettsége tökéletesen egybecseng.

A kőfaragótechnikához már az 1928—1929-es *Baumgarten-síremlék* (Mező Imre úti temető) készítése 298
során visszatért, de ez mintegy tíz évig csupán kivételes esemény maradt, mivel rendkívüli anyagi áldozatot követelt tőle. A megbízók, Babits Mihály és Basch Lóránd, a Baumgarten-díj kurátorai helyeselték a szobrász lelkes hozzáállását, de tényleges költségeit fedezni nem tudták. „Igaz, hogy áldozatot csak én hoztam, mert ez a módszer sokkal hosszadalmasabb, és az idő annak, aki nagy családot tart el, sok pénzébe kerül. Egy teljes évig faragtam a megpihenő vándort ábrázoló ülő alakon, fehér ruskicai márványban. Nehéz munka volt, mert a másfél köbméteres blokkot a műterem feljárója előtti térségben, szabadban faragtam, télen, fagyban ... De a szép újabb nekifeszülés régi célkitűzéseim felé, megérte a fáradságot" — olvashatjuk a művész emlékirataiban.

Beck egyik legfőbb törekvése, szinte életcélja a megváltozott viszonyok között is az ősi kőbe faragási módszer tiszta és következetes alkalmazása volt. Ideájától elragadtatva olykor úgy gondolta, hogy erőfeszítései a következő generációk munkásságában a szobrászat teljes átalakítását és felvirágzását eredményezik majd. A körülmények azonban tervei ellen dolgoztak. A módszer eszményi követését valami mindig megakadályozta, s rákényszerült a pontozó eljárás alkalmazására, a kinagyoltatásra, így — egy kicsit mindig elégedetlenül — rendszerint a következő munkájától remélte a tökéletes megvalósulást.

A *Baumgarten-síremlék*re kapott megbízás nagyjából egy időben érkezett az 1928 elején lezajlott Ady-síremlékpályázattal, amelyen Beck Ö. Fülöp is részt vett. (Ismeretes, hogy a pályázatot Csorba Géza nyerte.) A két mű, az Ady-tervek és a pihenő vándor figurája szoros rokonságban van egymással, de az előbbiekben feszülő, kissé patetikus indulatok itt csendes meditációvá szelídültek. A szobor kisméretű tervén különösen feltűnik, de a kész munkán is megfigyelhető a felületek lágy kezelése, a vonalak görcs nélküli, szép ívelése, a minden oldalról értelmes, nyugodt, harmonikus képet adó sziluett.

Az említett, szobrászi ambícióit csak fokozó, de teljesen ki nem elégítő munkák után, 1932 végén kapott megbízást egy többalakos, életnagyságon felüli bronzszobor, a *Fellner-síremlék* elkészítésére 517
(Mező Imre úti temető). A megrendelővel közösen kialakított elképzelés szerint a mű témája ez: egy apa bevezeti fiait az életbe. Három előrelépő, egymás kezét fogó férfialak, középen a tógás, szakállas apa, két oldalán félmeztelenül ábrázolt fiai. Az antikos öltözet kortalanságot sugall. A nyugalom éreztetésére törekvő formai koncepciónak megfelelően a mű elölnézetre komponált. A három függélyes forma együttesen négyzetes alakzatba illeszkedik, egymáshoz lazán — a karok vonalaival —, ívesen kapcsolódnak. A talapzat tömör, alig tagolt gránittömb.

Az 1933-ban felavatott síremlék tartalmi és formai elképzelése egyaránt jelentős és igényes művészre vall, a megvalósítás azonban mégsem mondható tökéletesnek. A figurák tartásában merevség, kényszeredettség érződik. A formai kapcsolódás ellenére inkább a szeparáltság jellemzi az alakokat. Noha a felületek kezelése összefogott, mentes a túlrészletező, naturális mozzanatoktól, a mű egésze, a szereplők beállítása enyhén panoptikumszerű hatást kelt.

Beck számos temetői plasztikája közül harmadikként a Fenyő Miksa első feleségének emlékére állított, mészkőből faragott *Angyalos síremlék*et (Farkasrét, 1934) emelhetjük ki. A kompozíció kis márvány változatán kitárt karokkal, félig kibontott szárnyakkal finom arányú, ruhátlan nőalak áll előttünk. Ennek a megragadóan szép tervnek a kivitelezése, különösen temetőben, valószínűleg lehetetlen volt. A megvalósult változat felöltöztetett, tekintetét áhítatosan az égre szegező, kezeit finom mozdulattal melléhez emelő, súlyos szárnyú angyalát látva mindenesetre erre lehet következtetni. A szobor masszív; stabilitása szinte egy építményé.

Egyetlen köztéri szoborra szóló megbízását hatvankét éves korában, hosszas ígérgetés után a
758 fővárostól kapta a szobrász. 1935-től 1938-ig dolgozott a Rózsadombon felállított *Ifjúság kútján*. Maga tervezte a lótusz formájú vízmedencét is. A figura és a talapzatul szolgáló kút magassági mérete teljesen megegyező, tagolása, arányai hasonlóképpen. Az egész mű elevensége, harmóniája főleg ennek köszönhető. A figura maga kétméteres, sudár termetű, meztelen nőalak. A testtartás a klasszikus görög szobroké, nyugalmat, mozgást egyszerre képes érzékeltetni. A hátul leeresztett lepel funkciója a szobor zártságának, tömbszerűségének fokozása, s ezzel a kő diktálta követelmények, az anyagszerűség szolgálata.

Nagyobb munkái mellett — az érmek és plakettek folyamatos készítésén kívül — mellszobrokat
172 (*Önportré*, 1925; *Babits Mihály*, 1927; *Kodály Zoltán*, 1942 körül), valamint kisebb síremlékeket és emléktáblákat mintázott. Jókait és Adyt ábrázoló domborműveit a debreceni református kollégiumban helyezték el 1938-ban. A fővárostól kapott megbízást a *Kölcsey-emléktábla* (1938) elkészítésére. Ennek kapcsán azonban a szélsőjobboldali, nyilas sajtó részéről durva támadások érték. A már elkészült emléktáblát le is szerelték a Vármegyeháza faláról. Mindez, párosulva más, egyebek között az *Ifjúság kútja* körüli kellemetlenségekkel (a figura meztelensége miatt a szobrot eltávolították a felállítás helyéről), Beck Ö. Fülöp életét igen megkeserítette. Ha tehette, a szörnyűségek elől a munkába menekült. Terveit, ambícióit utolsó éveiben, a háború tombolása közben sem adta fel. A *Vasmunkások*on kívüli ekkor mintázta a *Szent Ferenc*et (1943—1944), amelyet a rózsadombi parkból eltávolított szobor helyére szántak. Ennek végleges kifaragása már fiára, Beck Andrásra maradt, viszont, nagy nehézségek árán ugyan, de saját kezűleg faragta ki a fél életnagyságú *Madách-szobro*t (1943; ma a Nemzeti Színházban látható). 1944-ben tervezte a *Marx-érme*t, mely munkája, témaválasztását tekintve, a művész fölfogásának rejtettebb oldalára s bizonyos változására világít rá.

Életében Beck igazi megbecsülést csak attól a körtől kapott, amelyhez törekvéseinek jellegét, alkotásainak szellemét tekintve tartozott. A Szinyei-jutalmat 1926-ban, 1925-ös Ernst Múzeum-beli gyűjteményes kiállítása után kapta meg, s a társaság ugyanabban az évben választotta rendes tagjai sorába. 1932-ben Szőnyi Istvánnal közösen mutatták be műveiket a Tamás Galériában. Ezt a kiállítást Kárpáti Aurél rendezte, aki cikkeivel többször kiállt a szobrász mellett. Munkássága alatt a leghűségesebb méltatója, s egyben legjobb barátja a nyilasterror elől a halálba menekülő Elek Artúr volt. Több cikkében foglalkozott vele Lyka Károly is.

Beck halálának pontos körülményei máig tisztázatlanok. Annyit tudunk, hogy a zsidóüldözések végső stádiumba jutása után őt is csillagos házba költöztették. Innen egy hét múlva megszökött, s hamis papírokkal kertésznek állt egy budai villában. Időközben kivételezettségi okmányt kapott, ennek védelme alatt megkezdte elhagyott lakásának és műtermének rendbehozatalát. A nyilas hatalomátvétel után azonban megszűnt a kivételezettség, így feleségével együtt bujkálni kényszerült. Budán, egy baráti család házának pincéjében húzódtak meg. Emlékiratait itt fejezte be, és innen tűnt el nyomtalanul 1945. január 31-én.

Emlékkiállítását 1947-ben rendezték meg a Szépművészeti Múzeumban, s a Művészeti Tanács javaslatára neki ítélték az állami képzőművészeti aranyérmet. Sikere nagy volt. Művészete — különösen reliefstílusa — kétségtelenül jelentős hatást gyakorolt néhány ekkoriban kibontakozó szobrász munkásságára.

FERENCZY BÉNI

Ferenczy Béni (1890—1967) Szentendrén született Ferenczy Noémi ikertestvéreként. Apja, Ferenczy Károly a nagybányai iskola egyik vezéralakja, anyja Fialka Olga festőművész volt. Hároméves korában Münchenbe költöztek, 1896-ban pedig Nagybányán telepedtek le. Ferenczy Béni itt járt iskolába, 1908-ban itt érettségizett. Rendszeres tanulmányokat 1907-től ugyanott végzett Réti István és Grünwald Béla irányításával. 1903-ban egy diákcsoporttal járt először Olaszországban — kalauza Réti István volt —, öt évvel később, 1908—1909-ben Firenzében kezdett szobrászatot tanulni. Első ismert szobra, az *Ülő kínai* 1909-ből való. 1910—1911-ben a müncheni akadémián folytatta tanulmányait. Reményi József ösztönzésére behatóbban foglalkozott az érmészettel is. Két legkorábbi érme, a *Bölény* és a *Birkózók* 1910-ben készült. 1911—1912-ben, valamint 1912—1913-ban nővérével együtt Párizsban tanult. Mestere előbb Bourdelle, majd Archipenko lett. „Bourdelle-lel nem tudtam kijönni, mert nagyon modernnek talált; Archipenkóval pedig azért nem, mert a munkámat nem találta eléggé modernnek" — írta velük kapcsolatban a művész. A világháború idején egyik szemének gyermekkori sérülése miatt mentesült a katonai szolgálat alól. Első jelentősebb bemutatkozása a család 1916-os kiállításán, az Ernst Múzeumban volt. Ekkor Budapesten élt, csak a nyarakat töltötte továbbra is Nagybányán. Közelebbi barátai ott Kandó László, Szőnyi István, Bernáth Aurél és Pátzay Pál voltak, a fővárosban pedig szoros kapcsolatba került Lesznai Anna, Hatvany Lajos, Lukács György társaságával, a Galilei Körhöz tartozó vagy vonzódó fiatal értelmiségiekkel. Közülük többet megmintázott (*Mannheim Károly*, 1919; *Balázs Béla*, 1919). A Tanácsköztársaság kulturális munkájába — mint a Művészeti Direktórium tagja és mint művésztanár — baráti köre révén kapcsolódott be.

Ferenczy Béni indulása nagyjából egybeesett a nagybányai neósok, a Cézanne példáját, elveit követő fiatal festők munkásságának kibontakozásával, a kubizmus, futurizmus hazai megismertetésével, a Nyolcak mozgalmával, későbbi tevékenysége pedig — az 1919 végéig tartó szakaszban — párhuzamos az aktivisták szereplésével. Korai művészete mindezekkel a törekvésekkel szoros rokonságot mutat, ugyanakkor több műve bizonyítja tudatos kapcsolódását a művészet klasszikus tradícióihoz.

A Tanácsköztársaság leverése, a románok bevonulása után — a helyzet kilátástalansága és a
hamarosan meginduló letartóztatások miatt — Ferenczy Béni Noémival együtt visszament Nagybányá- 73
ra, ahol idős édesanyjuk lakott. Budapesten őt — más minisztériumi, illetve direktóriumi vezetőkkel, tagokkal együtt (Pogány Kálmán, Antal Frigyes, Wilde János, Kenczler Hugó, Berény Róbert, Pór Bertalan, Leszner Manó) — „az ezredéves emlékmű szobrainak megrongálása" miatt akarták perbe fogni. A nyomozást ebben az ügyben — a főügyészség többszöri sürgetése ellenére — csak 1921 februárjában zárták le, kiterjesztve és fenntartva a vádat ugyanakkor Lukács Györggyel szemben.

A Ferenczy ikreknek a haladó körökkel és a munkásmozgalommal való kapcsolata Nagybányán sem szakadt meg. Házuk a baloldali ifjúság és az illegális mozgalom egyik találkozóhelye volt. Mindketten részt vettek a romániai munkásság 1920. októberi általános sztrájkjának előkészítésében. Ennek letörése után Noémit hadbíróság elé állították, Ferenczy Béni pedig Pozsonyba menekült. Hat nagybányai fiatal művésszel együtt, lerongyolódva, gyalogosan érkezett meg ide, ahol egyebek között régi barátja, Perlrott Csaba Vilmos segítette. Művészi tevékenységét a rövid nagybányai és a még rövidebb szlovákiai tartózkodása alatt sem hagyta abba. A kubisztikus jellegű, de a korai francia gótika szobrászatának tanulságait is magába ötvöző, monumentális felfogású *Ziffer Sándor*-portré minden valószínűség szerint 1919—1920-ban készült. Kétségkívül az utolsó nagybányai év termései közé tartozik *Ferenczy Károlyné* terrakotta arcképe is. A viszonylag kevés megmaradt korai mű között említhetjük még egy női fejet ábrázoló ködomborművét, amely a klasszikus görög szobrászat szelleméhez, és a századunkban ezt követő franciák — Despiau, Maillol — művészetéhez egyformán közel áll. Ez a munka 1930 decembere óta *Ferenczy Károlyné síremléke* a nagybányai katolikus temetőben. A szlovákiai tartózkodás jelenleg ismert emlékei kisméretű, főleg női és gyermekfejeket ábrázoló, enyhén szabálytalan ovális formájú bronzplakettek (*Dr. Fejér Lipótné*, 1920; *Mariska*, 1920; *Palkó*, 1920).

Eredeti úticéljához, Bécsbe csak 1921-ben érkezett meg. Saját szavai szerint „bécsi műterme tanyája volt az emigrált kommunistáknak". Ez a tény gyakran visszatérő mozzanat az életrajzban. A mintegy tízéves bécsi működést 1923—1924-ben megszakító németországi tartózkodására vonatkozólag a

magyar rendőrség egykorú nyilvántartásában ilyen kitétel olvasható: „Ferenci Béni potsdami lakásán, mint Berlinben élő kommunisták főtalálkozóhelyén...” A KMP-vel való kapcsolat más tényekkel is bizonyított. Ferenczy maga név szerint ugyan csak Révai Józsefet említi (stb.-vel) a vezetők közül, de nyilván másokkal is személyes érintkezésben állt. Az igen nagy számú magyar emigráns táborból, nem utolsósorban a művészek, írók, tudósok köréből feltehetően csaknem mindenkit ismert. Bécsben osztrák állampolgárként tartózkodott. Nem sokkal odaérkezése után megnősült, családot alapított. Egy lánya és egy fia született. Művészi munkájából — különböző megrendelésekből — élt, hamarosan eléggé kiterjedt ismeretségi körrel rendelkezett. Körülményei folytán műterme biztos pontját jelenthette a mozgalomnak.

A polgári radikális, részben szocialista alapon álló és szabadkőműves körökkel való kapcsolatai is megmaradtak. Ez utóbbiak működésének egyik lényeges vonására tapintott rá egy 1938-as, ellenük íródott kiadvány: „Ezek számára a szabadkűműves páholy nem egyéb, mint fedőszervezet a magyar értelmiség megnyerésére és beszervezésére a forradalmi nemzetköziség számára.” A magyar szabadkőművesség központja ekkor — az itthoni betiltás után — Bécsben volt. Különböző páholyok működtek Erdélyben — egyebek között Nagybányán is —, továbbá Szlovákiában. A szabadkőművesek szerepe a két világháború közötti magyar művészeti életben a „sivatagi vándorlás” (betiltás) ellenére rendkívül fontosnak mondható, részben karitatív szempontból — a különböző társaságok révén a művészeknek juttatott anyagi és egyéb támogatás —, részben pedig a művészet humanista eszményeinek őrzése, a klasszikus tradíciók ápolása terén.

„A bécsi emigráció éveiben szellemileg nagyon kiváló és nálam sokkal műveltebb társaságban mozogtam; Wilde Jancsi volt az, aki a bécsi műtörténeti, vele és velem körülbelül egykorú társaságba bevezetett... Itt olvastam éppen ennek a körnek műtörténeti munkáit és tanulmányait is, részt vettem néha heves vitákban is” — írta Ferenczy Béni, visszaemlékezve a bécsi szellemtörténeti iskola nagy alakjaira. A társaságba és jó barátai közé tartozott sok más között Hans Sedlmayr, a neves művészettörténész, Ludwig Münz, a bécsi Akadémiai Képtár igazgatója, Otto Benesch, az Albertina későbbi vezetője („aki a kommün alatt Pesten volt, és az államosított műkincsek katalógusát szerkesztette Wilde Jánossal és ... Antal Frigyessel együtt”). A bécsi esztendők tehát a termékeny művészi munka mellett Ferenczy Béni gazdag szellemének, bámulatos ismereteinek további gyarapodását is biztosították.

Bécsi emigrációja idején mintegy hetven művet alkotott, nem számítva természetesen rajzait és akvarelljeit. A szobrászat körébe tartozó művek pontos számát nem csupán az eddig összeállított, egyébként pótolhatatlanul fontos életműjegyzék feltehető hiányai miatt nehéz megmondani, hanem azért is, mert egy-egy műről, különösen a portrékról és érmekről gyakran több változat készült, különböző anyagban vagy méretben.

Az első három-négy esztendő szinte teljesen egészében kubista jellegű kísérletekkel telt el. Ez a stiláris
102 törekvés érvényesült a Stephansdom monográfusának, *Ernst von Garger*nak 1921-es terrakotta portréján és a nagyméretű, tölgyfából faragott *Roland* című szobron is (1922, lappang). A korszak zaklatottsága, az általános újra törekvés még tartó lendülete érződik ezeken a műveken, még inkább a férfi és női aktokat ábrázoló, többnyire fából faragott kisplasztikákon (*Egyszerű emberek*, 1923; *Anya gyermekével*, 1923; *Ádám és Éva*, 1924; *Női akt*, 1923—1924; *Férfi akt*, 1923; *Női akt*, 1923). A gyötrött felületek, az egymásra torlódó, élesen metszett formák vadsága azonban a kifejezés egészének különös szelídségével párosul. A fejek enyhe billenése, a testtartás nyugalma olyan, mint a korábbi korszak egyik fő művéé, a Ferenczy sajátos klasszicizmusát megtestesítő, 1918-as *Dévi*é és társaié volt. Herwart Walden (túl azon, hogy a kubizmust ekkor mindenestül elavultnak hitte már) talán hasonlót érzett meg e művekben, mikor — a berlini Der Sturm helyiségében Bernáth Auréllal közösen rendezett 1924-es kiállítása alkalmával — Ferenczy műveit „tiszta akadémizmus”-nak minősítette.

A berlini kiállítás után lassú stílusváltozás figyelhető meg munkásságában. Bizonyos összefüggésben lehet ez megrendeléseinek szaporodásával — így kevesebb mód nyílik a kísérletezésekre —, de sokkal inkább összefügg az avantgarde tendenciák általánosan is jelentkező lehiggadásával, az új egyensúly keresésével, a megtisztulás, megújulás szándékával. Az átmenetet jelző munkáin, különösen néhány nagyobb méretű fadomborművén, a részletek önkényes kezelése, zaklatott felületjátéka helyett nagy,

nyugodt, összefoglaló síkok alkalmazására törekedett (*Anya és gyermeke, 1925*, megsemmisült; *Sírbatétel*, 1925, lappang). 133

Emigrációja első időszakának művészi termését — korábbi munkákkal kiegészítve — 1925. szeptember 20—27 között a budapesti Nemzeti Szalonban is bemutatta. A nővérével együtt rendezett kiállításon huszonhárom szobrot, illetve domborművet, egy vázát, nyolc érmet, valamint hetvenöt rajzot láthatott tőle a hazai közönség. Az 1919-es emigráció e két jelentős képviselőjének itthoni nyilvános szereplése határt jelölt a rendszer politikai, kultúrpolitikai konszolidációjának folyamatában. Ezt követően hamarosan több, a Tanácsköztársaság idején szerepet játszó művészünk tért haza véglegesen. Ferenczy Béni ugyan továbbra is külföldön maradt, de a hazai művészeti életbe való bekapcsolódása, a KUT kiállításain tagként való olykori szereplése lényegében ettől számítható. Az 1925-ös bemutatót a sajtó és a közönség elismerése kísérte. Genthon István szerint, ha Ferenczy Béni akkor visszatért volna Budapestre, nagyobb nehézség nélkül megbízásokhoz juthatott volna.

Művészetének bizonyos stílusváltozása a későbbiek során is szembetűnő. Az 1926-os *Anya gyermekével* című egészalakos szobrán az összegező, de a túlzott leegyszerűsítést kerülő formálás mellett 158
fokozódó életközelség érződik, hasonlóan a *Magvető* figuráján (1926) és *Kislány-akt*ján (1927). De már e 193
három, a fő művek közé sorolható szobor sem csupán az előzőkhöz mérhető változást, hanem a megállapodottságot, magára találást is jelzi, hasonlóan a bécsi Gesellschaft zur Forderung moderner Kunst megbízására készített *Egon Schiele síremléké*hez (1928) meg két ismert berlini kődomborművéhez 296
(*Szemlélődő élet*, 1928; *Tevékeny élet*, 1929). Tartalmi tekintetben is összegzésről beszélhetünk. Művei 297
egyértelműen az élet és a jövő melletti elkötelezettséget, termékeny és mély életfilozófiát sugároznak.

Portréiban, mint a budapesti kiállítás katalógusának rövid szövegében olvasható, többnyire megmaradt a jellemrajzoló „naturalizmus" mellett. Noha korábbi portréi között számos elvontabb jellegű, kubisztikus fogalmazású mű található, ugyanakkor a részletező naturalizmus még a leginkább természethű arcképszobrait sem jellemzi, kétségtelen, hogy e műfajban mindig az ábrázolt teljes személyiségének, külső-belső vonásainak hiteles visszaadására, a jellem megragadására törekedett. Mint korábbi arcmásai, például az 1918-as *Wilde János*-portré, bécsi korszakának éremportréi, fejszobrai is nagy emberismeretről és emberábrázoló erőről tanúskodnak (*Hugo Vavrecka*, 1926; *Gerhard Frankl*, 1926; *Lena Grabenko*, 1927; *Yvonne* — a művész felesége —, 1927). Persze ez a nehéz műfaj a mindenben alaposságra, teljességre törekvő Ferenczynek nem kevés gondot okozott: „Legtöbb portrémmal szerencsétlenül jártam, s utóbb a padlásra kerültek, vagy azért, mert a megrendelő ízlését nem elégítették ki, vagy azért, mert szégyelltem, hogy éppen csak a megrendelő ízlését elégítették ki" — olvasható Kassák Vallomás tizenöt művészről című könyvében.

Érmeinek stílusalakulása ugyancsak a fentebb vázolt irányt követte. A még kubisztikus felfogású *Scharl Pál-érem*mel azonos esztendőben, 1924-ben készült *Spanyol lovasiskola* reneszánsz ihletésű 174, 175
előlapja, expresszív lendülettel megformált hátlapja, majd az 1927-es *Pogány Kálmánné-érem* ismét enyhén kubisztikus, pietaszerű kompozíciója után az egész életművet, sőt az egész korabeli magyar művészetet tekintve is kimagasló munkák következtek, köztük számos munkásmozgalmi vonatkozású alkotás. Ez utóbbiak készülésében szerepe volt a KMP Bécsben működő vezetőinek is. A Nagy Októberi Szocialista Forradalom tízéves évfordulójáról a *Lenin-érem*mel emlékezett meg. A legkorábbi és egyben a legjobb magyar Lenin-ábrázolások közé sorolható érem — hátlapján a forradalom hőseinek és áldozatainak jelképes csoportozatával s az „Október 1917" felirattal — egyértelmű kiállás a proletárforradalom ügye mellett. De nem kevésbé az *A nagybeteg Ady* című, 1929-es érem sem. Ismeretes, 369, 370
hogy az előlap lehunyt szemű feje Ferenczy 1918-as januári, a költő betegágyánál készített rajza alapján született. A hátlap mozgásban ábrázolt harangjának nyakán az 1929-es évszám, oldalán pedig ez a felirat olvasható: „Ha most húznád meg harangját, szívednek." A Tanácsköztársaság tízéves évfordulójának, a világgazdasági válság kirobbanásának, a nemzetközi és hazai munkásmozgalom fellendülésének esztendejében Ferenczy Béni második Ady-érme (az elsőt, „A MAGYAR PIMODAN" felírásút még 1919-ben mintázta) a költő forradalmi eszméinek változatlan aktualitását hangoztatta.

A következő esztendőben, mialatt megélhetését és munkásságának folytatását biztosító különféle megrendeléseknek tett eleget, egyebek között például a heiligenbergi Fürstenberg-kastély felvonóhídjára *Nepomuki Szent János* barokkos figuráját mintázta, érmeinek a fentiekhez hasonló eszmeiségű és

365, 366 jelentőségű egész sorozata készült el. Az 1928-ban elhunyt népbiztos, *Landler Jenő* emlékérmének (1930) hátlapján, mint Ferenczy tanácsköztársasági pénztervén, a „Világ proletárjai, egyesüljetek” felirat és egy hármas csoportozat — bányász lámpával, munkás kalapáccsal, paraszt kaszával — látható. Az 1930.
367, 368 szeptember 1-i budapesti tüntetés *„Előre új március felé”* jelszavát hirdető emlékérmének (1930) hátlapján ugyancsak az előbbi témát variálta. 1930-ban készítette — ismereteink szerint elsőként a magyar művészetben — a *Sztálin*t ábrázoló érmet, hátlapján ekét húzó traktorral. A szakirodalom többsége ugyancsak 1930-asnak mondja a szovjet ötéves terv eredményeit propagáló, a konstruktivizmus szellemében fogalmazott, igen egyszerű, világos és kifejező *Pjatiletka-érme*t.

Ferenczy folyamatos munkásmozgalmi tevékenysége, elkötelezett emberi és művészi magatartásának töretlensége mellett az említett művek egyértelműen tanúskodnak. A szovjet népgazdaság akkori rohamos fejlődése, a Szovjetunió minden téren felmutatott hatalmas eredményei érthető módon rá is nagy hatással voltak. Érdeklődését számos egyéb tényező is fokozta. Az orosz irodalom — Tolsztoj, Dosztojevszkij — szeretete, jó néhány orosz származású ismerőse, kollégája, barátja (itthonról Lukács György első felesége, Lena Grabenko, korábban müncheni és párizsi tanulóéveinek művésztársasága), a nyugati értelmiségi körökben igen erős orosz orientáció, amit a Moszkvába irányuló turistautak rendkívüli népszerűsége is mutatott, mindezeken túl pedig megromlott családi élete, rossz anyagi körülményei — természetes összefüggésben az európai gazdasági viszonyok általános romlásával — Ferenczy Bénit arra késztették, hogy engedve a moszkvai emigránsok — köztük Kun Béla közvetett, Uitz Béla és Tóth Viktor közvetlenebb — ösztönzésének, 1932 elején ő is ellátogasson a Szovjetunióba, s ha lehetséges, ott kíséreljen meg új életet kezdeni.

Moszkvában három évet töltött. Noha legszemélyesebb ügye volt, mégis, mint egész későbbi életére és munkásságára kiható eseményt kell megemlítenünk egy Nagybányáról származó, akkor Moszkvában
692 élő emigráns magyar asszonnyal való találkozását és vele kötött új házasságát. Ennek az asszonynak megragadó egyénisége, szépsége már a kinti évek alatt, majd később is, számtalan Ferenczy-mű — rajz, érem, szobor — ihletője lett.

Hároméves moszkvai munkássága — a letelepedéssel, beilleszkedéssel járó sok természetes nehézség ellenére — jelentősnek mondható. A Marx—Engels Intézet részére — az ott dolgozó Czóbel Ernő révén — megmintázta *Marx portré*ját (valószínűleg 1933-ban, Marx halálának 50. évfordulója alkalmából), de az intézet udvarán felállított szobor vagy elpusztult, vagy lappang valahol. A moszkvai városi tanács rendelte meg *Valerij Brjuszov-emléktáblá*ját, amelyet márványba faragva helyeztek el a költő egykori lakóházán (1933-ban vagy 1934-ben). A minden valószínűség szerint Bécsben, 1930-ban mintázott és bronzba öntött, Landler Jenő tiszteletére készített domborművét pedig — amely egy csillagokat hintő magvetőt ábrázolt — tudomásunk szerint a moszkvai emigráns klub falán avatták fel 1933-ban. Ferenczy Béni részt vett a Moszkva folyó partjának építészeti-szobrászati rendezésével foglalkozó munkálatokban is. Egy hajó érkezését váró matrózt, majd — az építész kívánságára — hálóhúzó halászokat tervezett ide, a megbízást azonban nem ő kapta meg. A szobor- és éremmintázás mellett — ahogy Bécsben is tette —
566 sokat rajzolt, akvarelleket készített Moszkva különböző pontjairól. A Szovjet Építészeti Akadémia megbízásából tanulmányt írt — németül — a francia gótikáról, Velencéről, Bécs építészetéről. Írásait oroszra fordítva jelentették meg. A szovjet építészek folyóiratában néhány kisebb ismertetését közölték (Eiffelről például). Moszkvát 1935-ben, a Kirov-gyilkosságot követő esztendőben hagyta el, és költözött vissza Bécsbe. Felesége néhány hónappal később tudta követni.

Az 1919-es *Leonardo-ló* — mint az éremművészetében korszakot kezdő 1917-es *Meller-érem* variációja —, az *Egon Schiele-érem*, valamint az *Ady-érmek* is részei már annak az európai vonatkozásban is rendkívül jelentős művész-író-költő-sorozatnak, amelyet Ferenczy tudatosan és bizonyos tervszerűséggel igazában Moszkvában kezdett el kialakítani. Ott készült a *Daumier-*, *Goya-*, a *Poussin-* és a *Michelangelo-érem*. Inspirációit ezekhez a gazdag anyaggal rendelkező szovjet múzeumok bőven nyújtottak. A legfőbb inspirációt azonban a történelem vészterhes eseményei adhatták. 1933-ban, Hitler hatalomra jutásának évében, a féktelen németországi terrorhadjárat elkezdődése után mintázta a
562, 563 *Daumier-érme*t. A hátlapján látható villámsújtotta fa Daumier 1871-es rajzát követi, amelynek aláírása így szól: „Szegény Franciaország! Törzse villámsújtott, de gyökerei még épek.” Aligha belemagyarázás, ha Ferenczy munkájából kiolvassuk az említett eseményekre való utalást, sőt, a vérbe fojtott párizsi

kommün felidézésével a magyar kommün bukására való emlékezést is. Az egy évvel későbbi *Goya-érem* (1934) hátlapján a nagy spanyol festő „Május 3" című képének megrázó kivégzési jelenetét találjuk, amelyen a francia elnyomók által agyonlőtt spanyol hazafi sziluettje éppen olyan, mint a *Daumier-érem* villámsújtotta fája. A *Michelangelo-érem* (1935) hátlapján a Sixtina mennyezetének vulkanikus erejű kompozíciója, a világosság és a sötétség szétválasztása látható. Az utalások többrétűek, mélyek, de félreérthetetlenek. Ez a sorozat néhány éven belül a *Van Gogh-* (1936), a *Rubens-*, (1936) a *Borromini-* (1936), a *Tiziano-* (1937), a *Cézanne-* és a *Tintoretto-érem*mel (1936—1938) egészült ki. A magyar kultúra nagyjairól ekkortájt készített érmek közül *Bartók Béla* 1937-es éremportréja emelkedik ki. Ezt — a 693
Bécsben átutazó zeneszerzőről egy rövid pályaudvari találkozás alkalmával készített rajza alapján — két változatban mintázta meg.

A moszkvai időszaktól kezdve Ferenczy művein mind többször fedezhetjük fel Erzsi asszony alakját. Michelangelo elmélyült tanulmányozása is maradandó nyomot hagyott az életműben. A feleségéről készített moszkvai érmek fejmozdulata és kifejezése a Sixtina életre kelő Ádámjának ábrázolásáról ismerős (*A művész felesége*, 1935). A Bécsben és Budapesten mintázott kisplasztikáinak, főleg ruhátlan nőalakjainak gazdag sora a meztelen ifjak és a súlyos testű Szibillák mozdulatait, Éva riadt tekintetét, az üdvözültek és a kárhozottak kavargásában feltűnő figurákat juttatja eszükbe (*Asszony felemelt karokkal*, 1936; *Danaé*, 1936; *Mosakodó*, 1937; *Tyúkjait hívogató gazdaasszony*, 1937; *Atalanta*, 1937). Ahogy a 771, XXIX
nagy példakép műveiből, Ferenczy szobraiból is a kor drámája érződik. Tűnődő alakjai nehéz idők sok szenvedést megélt tanúiként lépnek elénk. Művészetének ekkor ez az alaphangja, de sem a michelangói ihletés, sem a drámai hangvétel nem kizárólagos. Rubens, Tiziano és Tintoretto is a csodált mesterek közé tartoztak, s a sok húr között egyre inkább megszólalt a kiküzdött harmóniáé, a megbékélésé.

Ferenczyben, már neveltetése folytán is, mindig eleven volt a művészet önállóan és egyénien megítélt, azaz választott tradícióinak a tisztelete; ennek a saját művészetében való nyílt megvallásáról, a hagyományokhoz való kapcsolódás tudatos törekvéséről azonban csak a moszkvai időszak művészérmeivel kezdődően beszélhetünk. Paradoxonnak látszik, pedig Ferenczy érett, keresések, akarások és ingadozások nélkül, kézírásszerűen jellegzetes stílusának voltaképpeni kezdete is innen számítható. Az ő hagyománykövetése tehát merőben más, mint az előképeket külsődlegesen utánzó, a kánonná merevített szabályokat a mesterség szintjén követő akadémizmus képviselőié. Itt ugyanazzal a „merész tradicionalizmussal" van dolgunk, amiről egyebek között Rabinovszky Máriusz írt Művészeti konzervativizmust követelünk című 1929-es cikkében, utalva Delacroix és Rubens, Manet és a spanyolok, Courbet és a kora barokk mesterek közötti mély belső rokonságra.

Az értékőrzés és értékteremtés, a szellemi kultúrába vetett hit visszaállításának Babits Új klasszicizmus felé (1925) című írásában meghirdetett, a képzőművészetben legelvszerűbben a Gresham-csoport által képviselt programja tudatosodott Ferenczyben is a hazatérés körüli időszakban. Bernáth, Szőnyi, Berény és Pátzay köréhez való csatlakozása tehát — az 1935 utáni hosszabb-rövidebb pesti látogatásuk idején, majd az 1938-as Anschlusst követően, a már állandó jellegű itthon tartózkodásuk alatt (magyar állampolgárságukat csak 1944-ben kapták vissza) —, egyéb szempontokat, a régi barátságot, a nagybányai indulást nem tekintve is, magától értetődik. Az emigrációjának több mint másfél évtizede alatt Európa különböző országaiban szerzett tapasztalatai, a haladó törekvésekkel és a munkásmozgalommal való direktebb kapcsolata, a művészet és politika kérdéseinek tisztultabb látása, jobb megértése azonban — párosulva a személyiség eltérő vonásaival — az elvek és program rokonsága ellenére természetszerűleg más eredményt hozott Ferenczynél, mint generációjának és baráti körének képviselőinél. Életművének a vizsgált időszak végéig terjedő szakasza párját ritkítóan gazdag, egységes, szobrai, rajzai, minden aktuális vonatkozás nélkül is tükrözik a kort, ugyanakkor hiánytalanul megfelelnek Babits művészeteszményének: „Klasszikus művészet! Teljes elfogulatlan, a Kor érzelmeivel és irányaival nem törődő alkotások: s mégis azok, amelyekre szüksége van a Kornak: amelyek erősítik az Életet!"

Ez a termékenység és teljesség átvett elvek, magáévá tett program alapján igazában nehezen képzelhető el. Ferenczy legbensőbb világa, megszenvedett lelki békéje, kiküzdött harmóniája tárul fel maradéktalan őszinteséggel műveiben. Későbbi *Szabadkőműves-érmé*nek (1949) jelszava, a „Labor omnia vincit" mindig életelve volt, de a hazatérés utáni válságos esztendőkben életéhez, munkájához

egyaránt nélkülözhetetlen lett. Ismeretes, hogy ettől kezdve visszavonult a közügyektől, tartózkodott mindenféle nyílt politikai jellegű szerepléstől. Magatartásába természetszerűleg belejátszhatott az, hogy személye iránt a belügyi szervek érthető okokból fokozott figyelmet tanúsítottak, de minden bizonnyal kapcsolatos némileg a Szovjetunióban feltámadó személyi kultusz és a konstruált perek nyomán támadt illúzióvesztéssel is, amely értelmiségünk, művészeink körében általában is tapasztalható volt. Teljes illúzióvesztésről, céltalanná válásról, cinizmusról Ferenczy esetében nem beszélhetünk. A művekből sugárzó emberség, ethosz, komolyság és derű csak mély hitből fakadhat. A művész optimista életfilozófiáját ez a később fogalmazott néhány sora a művek világos beszéde mellett találóan illusztrálja: „Ha a túlvilágba vetett reményről és igazságszolgáltatásról le is kellene mondani, a szerelem, a barátság, a zene, a művészet azért óriási örömök, ezekben hinni, beléjük feledkezni mégis lehet és kell is — még kokain nélkül is elviselhető a sötétség is."

Megbízásra, hivatalos támogatásra, vásárlásra a fennálló rendszertől nem számíthatott. Megélhetését, munkáját régi kapcsolatai, a haladó polgári körök részéről érkező portrérendelések, vásárlások biztosították. Szerepelt kiállításokon is. A művészérmeket és a moszkvai rajzokat először Bécsben, 1936 április—májusában, V. A. Heck műkereskedő szalonjában mutatta be. 1937 október—novemberében Pozsonyban, majd november—decemberében a KUT budapesti kiállításán lépett közönség elé, többségében ugyancsak rajzokkal, akvarellekkel, érmekkel. Némileg feltűnő, hogy szűkebb körű csoportkiállításain nem a Gresham-kör tagjaival szerepelt együtt. 1941-ben az Ernst Múzeumban Barcsay Jenő, Domanovszky Endre, Dési Huber István, Gadányi Jenő voltak a partnerei, 1942-ben, a Műbarát helyiségében gróf Batthány Gyulával állított ki. Fontos volt két nemzetközi fórumon való bemutatkozása: az 1942-es XXIII. velencei biennálén, 1944-ben pedig az Ybl Ervin által összeállított svájci—magyar kiállításon.

1936-tól a felszabadulásig tartó időszakban életműve több mint száz éremmel, portréval,
694 kisplasztikával gyarapodott. Az első év terméséből kiemelkedik az *Ágaskodó ló* —kevés lószobra közül a
774, 775 legdinamikusabb —, valamint a *Miklós* és a *Golyózó fiú,* amelyekről később több változat készült. „Lappangó erők dolgoznak a művészi tudat mögött is" — írta a szobrász. Ezek a fiúszobrok bizonyságul szolgálnak ehhez a megállapításhoz. Távol levő gyermekei utáni vágyakozás, a békét, harmóniát jelentő gyermekkor iránti nosztalgia, szorongás, fájdalom, szomorúság s az élet lebírhatatlan erőibe vetett hit egyéni és kollektív érzése sűrűsödik a suta mozdulatú figurákba, hasonlóan mindenekelőtt belső
1010, 1026 szépséget, emberséget, melegséget sugárzó nőalakjainak vagy kettős kompozícióinak bonyolult
891, 892 tartalmaihoz (*Lépő nő,* 1939; *Odaliszk,* 1939; *Zsuzsanna,* 1940; *Nővérek,* 1940—1941; *Paraszti Vénusz,*
1005 1941; *Szerelmespár,* 1942). Kassák rendkívüli intuícióval érezte és fogalmazta meg Ferenczy művészetének rejtett összetevőit, mikor a művész emberi vergődésének férfias lefogottságáról, a szobrok fényeiben tükröződő optimista lélekről és az árnyékaikban jelenlevő majdnem kétségbeejtő szomorúságról írt. Kassáknál olvashatók Ferenczyről ezek a sorok is: „Mennyi minden történik körülötte a világban, amit felérez és mérlegel és minden ellenkező tendenciákkal szemben megőrzi magában az alkotó hitét és odaáll állványához, vagy leül az asztalához és dolgozik, bemutatva előttük a megtisztulni vágyó és példázatra született lélek megtörhetetlenségét."

Kétségtelen, hogy Ferenczy művei, rajzai éppúgy, mint szobrai, noha szomorúsággal és fájdalommal telítetten, de a század történelmének legnagyobb borzalmai idején is az életről, az igazi emberi értékekről, a valódi emberi nagyságról szóltak. A már említett érmek mellett ekkoriban készült a művészettörténet kimagasló osztrák személyiségének, *Julius von Schlosser*nek ismert érme (1936), továbbá a *Ferenczy Noémi* (1937), a *Halott Ady* (1937), a kiváló lengyel történészt, *Raczynsky gróf*ot ábrázoló, szembenéző éremportré (1938), a *Karinthy-* (1939), a *Ferenczy Károly-* (1940) és az *Erkel Ferenc-érem* (1943), szobor
692 képmásai között pedig több változat feleségéről (1936; 1938), valamint *Louise de Vilmorin* írónő
1029 átszellemült, fájdalmasan szép feje is. A halálra közvetlenebbül csak két műve utalt: az 1942-es *Ferenczy*
927, 930 *Károly-síremlék* a merengő nőalakkal és az 1941-es *Greco-érem,* előlapján a meggyötört vonású, tágra nyílt szemeivel is inkább befelé látó festő arcmásával, hátlapján pedig Greco *Orgaz gróf temetése* című képének az a részlete, ahol végtelen gyengédséggel teszik koporsójába a halottat. Bizonyos, hogy ebben a műben Ferenczy megrendültsége, részvéte nyilvánul meg a kor értelmetlen öldökléseinek ártatlan áldozatai iránt.

Noha kiállításainak sajtóvisszhangja általában kedvező volt, és François Gachot külön tanulmányban is foglalkozott a művésszel, a Kassákéhoz hasonló mélységekbe világító írás nem született Ferenczyről a vizsgált időszakban. Minden elismerés ellenére a sajtót inkább tartózkodás jellemezte. Vonatkozott ez a Szinyei Társaság folyóiratának, a Magyar Művészetnek korábbi évfolyamaira is.

A megelőző esztendők bő termése után 1944-ben csak a *Fiatalság* című, erőteljes leányaktja készült el. Ebben az évben a bombázások elől Kerekszigetre költöztek. Heltai Jenőnek innen küldött levelében írta a művész: „Itt — eltekintve attól, hogy elvadulunk, megsülünk, perzselődünk a melegben, hazánk egy szomorú fejezetével ismerkedtünk meg: a tanyai világgal, zsellérnyomorral, cselédsorral." Személy szerint két súlyos veszteség érte Ferenczy Bénit a háború idején. Az egyik: fiának tragikus halála — autóbaleset következtében, német katonaként, tizenkilenc évesen, Poitiers-nál (*Matyi-emlékérem*, 1943) —, a másik: műtermének 1945 eleji leégése volt. Nagyon sok rajza és több szobra pusztult el ekkor.

Későbbi írásainak tanúsága szerint Ferenczy Bénit sokat foglalkoztatta a görög hagyomány. Gondolatait főleg Maillol-ról, Despiau-ról, Renoirról és Medgyessyről szólva fogalmazta meg. Nézete szerint ők az antik művészet új interpretációját találták meg, mert nem vagy nem csupán a görög kánonok szépségrendszerét vették át, hiszen — mint megállapította — ez csak üres és száraz, terméketlen klasszicizmushoz vezethet, hanem ennek a művészetnek a szellemét, a mimika nélküli komolyságot, a csendes életöröm, az ártatlan érzékiség, a testi létezés öntudatlan harmóniájának kifejezését, a paradicsomi lét és ártatlanság derűjét. Törekvéseit, eredményeit, művészetének lényegét tekintve maga Ferenczy Béni is a legújabb kori szobrászat említett, általa méltatott nagyjainak sorába illeszkedik, alapvetően velük rokon.

*

A Balaton festői közül Egry mellett *Halápy János* (1893—1960) nevét kell említeni. A Zala megyei Pórszombaton született. Tanító édesapját tizennégy éves korában veszítette el, ettől kezdve a maga lábán kellett megállnia. Még diákként, 1910-ben aranyérmet nyert egy párizsi diák rajzkiállításon. Ez a kitüntetés döntötte el pályaválasztását. Első képét 1923-ban állította ki. Tagja lett a KUT-nak. A húszas évek közepétől hosszabb időt töltött Párizsban. Ekkori műveiből kevés maradt meg, de egy 1929-es *Csendélet*én világosan felismerhető Braque hatása. Egyéni hangja itthon alakult ki. Budán lakott, de a harmincas évektől Balatonfüreden rendezett be műtermet, s évenként 3—4 hónapot töltött itt.

Első gyűjteményes kiállítását 1935-ben rendezte a Tamás Galériában. Mihályfi Ernő így írt róla: „Szinte csak színekben él, s a zene leganyagtalanabb harmóniáit érzékelteti olajjal, krétával, vízfestékkel. Hegedűszó zeng ezekből a képekből, tiszta, halk hegedűszó." Kárpáti Aurél művészetének bensőséges, gyöngéd, finom lírájára figyel fel, és Szőnyi István, Egry József festészetével hozta rokonságba.

Művészetének legtermékenyebb, sikerekben is gazdag időszaka a harmincas évek vége — a negyvenes évek eleje volt. Rengeteget dolgozott, s szinte minden évben újabb sorozattal szerepelt önálló és kollektív kiállításokon. Négyszer nyerte el a balatoni ösztöndíjat. Közben szenvedélyes vitákat kiváltó előadásokat tartott: Az álművészet leleplezése, a Giccs stb. Éveken át a Hétfő reggel c. lap kritikusa volt.

VII. SZOCIALISTA TÖREKVÉSEK

Vers, eredj, légy osztályharcos! a tömeggel együtt majd felszállsz! ...

József Attila: *Szocialisták (1931)*

Ha az ellenforradalmi korszak hazai művészetének áttekintésekor szocialista törekvésekről beszélünk, jogosan merülhet föl az a kérdés, hogy szabad-e és célravezető-e művészettörténeti jelenségek osztályozására világnézeti vagy egyenesen politikai kategóriákat alkalmazni? A minden műalkotásban nyíltan vagy rejtetten jelenlevő világnézeti meghatározottság vajon olyannyira fontos összetevője-e a művek tartalmi struktúrájának, hogy az ennek alapján való osztályozás valóban egynemű és zárt jelenségcsoportok elkülönítését teszi lehetővé? Szélesebb időszakokra kitekintő művészettörténeti perspektívában vizsgálva a feltett kérdéseket, azt tapasztalhatjuk, hogy nem minden korszakban és nem mindenhol érvényesült a jelzett meghatározottság olyan súllyal, hogy a szaktudományi osztályozás alapját képezhetné. Leegyszerűsítve a problémát, úgy is fogalmazhatunk, hogy a művészeti alkotások világnézeti aspektusa csak akkor döntő jelentőségű összetevő, amikor az nemcsak a művek témaválasztását befolyásolja, hanem tartalmi struktúrájuk meghatározó elemévé is válik.

A 20. század első harmadában, és elsősorban Kelet-Közép-Európában viszont azt tapasztaljuk, hogy a terjedő szocialista eszmékhez való viszony olyan jelentőségű állásfoglalási kényszerré vált, melynek szakadatlanul erősödő hatását a művészettörténeti fejlődés is szembetűnően tükrözi. Ennek figyelembevételével az általunk tárgyalt időszak hazai művészetében — különösen a Nagy Októberi Szocialista Forradalmat, a KMP megalakulását és a Tanácsköztársaságot követően — feltétlenül indokolt és helyes szocialista művészetről, illetőleg szocialista művészeti törekvésekről beszélni. E törekvések kialakulásának és megizmosodásának feltételeit a megalkuvástól mentes, igazi munkáspárt, a proletárdiktatúra elbukása ellenére is jelenlevő kommunista mozgalom léte teremtette meg. Ez a láthatatlanul is ható erő volt annak biztosítéka, hogy a korábbi — a szocialista gondolatkörhöz többnyire csak témaválasztásukkal kapcsolódó — művészeti terméssel ellentétben a húszas évek során egyre erőteljesebben bontakoztak ki a tartalmukban is szocialista, sőt kommunista eszmeiségű törekvések.

Magyarázatra szorul az a megfogalmazás is, hogy miért beszélünk az ellenforradalmi korszak szocialista művészeti termésével kapcsolatban irányzatokról, illetve törekvésekről. Egységes világnézeti tájékozódást feltételezve, látszólag a fentiekkel ellentmondó megállapítás különböző profilú művészeti törekvésekről beszélni. Valójában azonban — az azonos tájékozódási pontok feltételezése mellett is — létezhetett a művészi magatartás különbözőségeiből adódóan olyan szabad mozgástér, melyen belül a legkülönbözőbb alkotói viszonyulások és ikonográfiai-stiláris útkeresések képzelhetők el. Ennek megfelelően azt tapasztaljuk, hogy korszakunkban a szocialista művészek alkotásai — mind világnézeti kiindulópontjuk eltérő árnyalatai, mind pedig stiláris tájékozódásuk különbözősége alapján — plasztikusan elváló és esetenként egymással is szembekerülő csoportokra bonthatók.

A világnézeti szempontú osztályozás szerint az ellenforradalmi korszak hazai szocialista művészetében négy párhuzamosan élő áramlatot és ennek megfelelően négyféle művészi magatartást különböztethetünk meg. Beszélnünk kell olyan szociáldemokrata művészekről, akik kizárólag a kompromisszumra törekvő, megalkuvó munkáspárt képes propagandájában adódó feladatokat látták el, többnyire régebbi ábrázolási típusok tartalmilag fokozatosan kiüresedő ismétlésével. E körbe kell sorolnunk Pérely Imre, Barta Ernő, Rübsam-Anhalzer Olga és Révész Kornél rajzait, Bíró Mihálynak 1929 után az emigrációból hazajuttatott és a Népszava-kiadványokban publikált munkáit, valamint Lányi Dezső és Pankotai Farkas Béla szobrászi tevékenységét. Erőteljes külön szólam azoknak a magukat szocialistának valló és a nemzetközi avantgarde popularizálódó eredményeit továbbépítő művészeknek a köre, akik Kassák Lajos köré csoportosulva mind a szociáldemokrata párttól, mind pedig a kommunista mozgalomtól elhatárolták magukat. Harmadik csoportként a kommunista eszmékkel szimpatizáló, ám a párttal — eltérő szubjektív okok miatt — szervezeti kapcsolatot nem vállaló művészek heterogén táborát említhetjük. Végül a legnépesebb és egyre fokozódó jelentőségű csoportosulás azoknak a művészeknek köre, akik teljességgel azonosították magukat az illegális kommunista párt eszméivel és harcával, és hosszabb-rövidebb ideig szervezetileg is kapcsolódtak a munkásosztály forradalmi élcsapatához.

A művészek stiláris tájékozódás szerinti csoportosítása során felismerhető, plasztikusan elváló tendenciák sok tekintetben kapcsolódnak a világnézeti árnyalatok alapján megkülönböztetett művészi magatartásmódok eltéréseihez. A szociáldemokrácia művészeinél a posztszecessziós, naturalisztikus és expresszív tendenciák továbbélését figyelhetjük meg. A neokubisztikus, konstruktivista és expresszionista stílusjegyek a kassáki Munka-kör művészeire és a 100% körül csoportosuló kommunista rajzológárdára jellemzőek leginkább. Az 1929 után erősödő realisztikus tendenciák a kommunista irányítású művészszervezet létrehozására törekvő szobrászok és festők munkásságában jelentkeztek legerőteljesebben és többnyire meglehetős tudatossággal. Ugyane művészek egy része kísérletezett 1935 után a realisztikus alaphang expresszív-szürreális kifejezőeszközökkel való gazdagításával, mely próbálkozás néhány festőnél és grafikusnál önálló expresszív-szürreális stílusirányzattá izmosodott a negyvenes évek fordulója táján. Érdekesen színezi ezt az összképet az a második realisztikus hullám, mely jórészt az 1938 után jelentkező autodidakta munkásművészek útkeresésében ismerhető fel.

Hogyha abból a megállapításból indulunk ki, hogy a két világháború közötti magyar szocialista képzőművész-mozgalom voltaképpen a kommunista művészmozgalom és az annak befolyása alá kerülő, illetőleg annak irányítását elfogadó szélesebb művészkör korszakonként változó tartalmú egységét jelentette, akkor e szocialista művészmozgalom gyökereinek kutatását az 1917—1918-ban már jelenlevő baloldali művészcsoportosulások és az ekkor még csak szerveződő kommunista párt egyes összetevői között létrejött kapcsolatok feltárásával kell kezdenünk.

Három szálon visszafelé nyomozva bukkanunk ilyen kapcsolódásokra, mely három szál azonban a háborúellenes diákmozgalom több ágát összefogó Galilei-körben találkozásokat is mutatott. Az első ilyen szál a MA folyóirat köre, melynek vezető művészei — Uitz Béla, Nemes Lampérth József és Tihanyi Lajos — megtartották kapcsolataikat a körből 1917 végén kiváló, Komját Aladár, Révai József, Sallai Imre és Lékai János nevével jelezhető írócsoporttal, azzal a prekommunista alakulattal, mely az 1918-ban fellépő Forradalmi Szocialisták fontos összetevője, és ezáltal a KMP-nek is egyik előfutár-csoportosulása volt. E kör, amely az Internacionálé című folyóiratot alapította 1918-ban, azért is jelentős, mert képviselői közül Sallai, Révai és a Komját házaspár a következő évtizedekben meghatározó szerepű kommunista kultúrpolitikusokká váltak.

A második szálat, amely a Galilei-kör révén az előzővel némileg össze is fonódott, a Haris közi Kernstok—Rippl-Rónai-szabadiskola művésznövendékeinek kezdetben radikális szocialista, majd egyre határozottabban kommunista csoportja alkotta, melynek vezéregyénisége Gosztonyi Mária, tagjai pedig Szilágyi Jolán, Friedbauer Béla, Szente Gyula, Siedwerts Emma, Derkovits Gyula és a később csatlakozott dr. Lukács Hugóné Bernáth Ilma voltak. E kör tagjai Gosztonyi Mária és Szilágyi Jolán közvetítésével Szamuely Tiborral kerültek kapcsolatba, és tőle kaptak titkos megbízatásokat már a Tanácsköztársaság kikiáltását megelőző hónapokban is. A Kun Bélát a kolozsvári együttműködésük óta jól ismerő dr. Lukács Hugó felesége, Bernát Ilma révén a kör a Kun családdal is közvetlen kapcsolatba került.

A harmadik kapcsolódási pontot a Ferenczy testvérek teremtették meg a szerveződő kommunista mozgalommal, akik a korábbi Vasárnapi Kör résztvevőivel, Lukács Györggyel, Mannheim Károllyal, Balázs Bélával és társaikkal — köztük a művészettörténész Antal Frigyessel és Wilde Jánossal — álltak közeli kapcsolatban, és Lukács vonta be őket a Tanácsköztársaság kultúrpolitikai feladatainak megoldásába.

A vizsgált három szál a Tanácsköztársaság kikiáltása után is független pályán haladt tovább; Uitz és Nemes Lampérth a Proletár Képzőművészeti Tanműhely szervezeti keretei között dolgozott, a Kernstok-növendékek többsége a nyergesújfalui nyári művésztelep kollektívájában fejlődött tovább, míg Ferenczy Béni a Művészeti Direktórium munkájában vállalt szerepet.

A Tanácsköztársaság bukása után bontakozó szocialista művészetünk hangadói, sőt tanítványaik is, többségükben szétszóródtak az emigrációban. Bécs, Weimar, Berlin, Moszkva és Párizs adtak időlegesen vagy véglegesen új otthont az emigránsoknak, sőt közülük nem egy az Amerikai Egyesült Államokba is eljutott. Szocialista művészetünk e színes diaszpórájának további működéséről javarészt kötetünk Aktivizmus, avantgarde című fejezetében talál adatokat az olvasó, ezért itt csak néhány olyan nevet említünk meg, akik más összefüggésben nem szerepelnek részletesebben. Berlinben dolgozott a húszas években Ék Sándor, Szilágyi Jolán, Friedbauer Béla, Bernáth Ilma és Siedwerts Emma, a párizsi kommunista emigráció kevésbé ismert szereplői: Weis Jenő, Váli Zoltán, Strémi József, Marton Ervin és Zilzer Gyula, míg az Egyesült Államokban Gellért Hugó, Gross Bettelheim Jolán és az oda továbbvándorló Zilzer Gyula állította művészetét a kommunista eszmék szolgálatába.

Az itthoni szocialista képzőművész-mozgalom feltűnően kevés közvetlen szállal kapcsolódott a Tanácsköztársaság idején kikristályosodó művészeti csoportosulásokhoz. Az aktivisták körének itthon maradt képviselői elsősorban elméleti-ismeretterjesztő tevékenységet fejtettek ki a húszas évek első felében. Azok a művészek, akik egy ideig őrizték munkáikon Uitz és Nemes Lampérth rajzstílusának hatását — Szőnyi István és Aba Novák Vilmos —, tartalmilag nem szocialista irányban fejlődtek tovább. Érdekes módon a Tanácsköztársaság által létrehívott művészeti oktatási fórumok szerepe is inkább az emigráció, mint a hazai szocialista művészet utánpótlása szempontjából volt jelentős. Az Uitz Béla által vezetett Proletár Képzőművészeti Tanműhely növendékei közül Ék Sándor, Dallos László és Péri László került külföldre, míg itthon egyedül Varsányi Pál vált szocialista tájékozódású művésszé. A nyergesújfalui Kernstok-iskolából Szilágyi Jolán, Bernáth Ilma, Friedbauer Béla és Siedwerts Emma munkássága gazdagította a kommunista művészemigrációt. Itthon egyedül Derkovits Gyula tudott végérvényesen meggyökerezni. A Szocialista Képzőművészek Csoportja előzményét jelentő, gyökereiben 1922—1923-ig visszavezethető új szocialista művészeti csoportosulás tehát csaknem teljes egészében egy olyan új generáció képviselőiből tevődött össze, akik számára a Tanácsköztársaság művészetének élménye csak gyermekkori emlék vagy közvetve ismert távoli példakép volt. E művészkör összetételét és időszakonként változó szervezeti kereteit A szocialista képzőművészek csoporttá szerveződése című fejezet bevezetésében tekintjük át részletesebben.

1. KIEMELKEDŐ ÉLETMŰVEK

DERKOVITS GYULA

Derkovits Gyula (1894—1934) egyetemes jelentőségű életműve saját értékén túl azt is bizonyítja, hogy az ellenforradalmi korszak hazai művészeti fejlődésének összképében a szocialista törekvések nem pusztán a lehetséges művészi tájékozódás egyik irányát jelentették, hanem a húszas évek második felétől kezdve egy időre a művészeti progresszió vezérszólamává is váltak, és leginkább voltak képesek a korszak összetett valóságának adekvát tükrözésére.

A Szombathelyen született Derkovits gyermekkori élményeit a rohamosan változó külvilág és az abban látszólag zárt és ellenálló szigetet képező otthoni környezet egyre élesedő konfliktusai határozták meg. A visszaemlékezések szerint a művész apja a rossz gazdálkodás és a nagy család miatt ment tönkre, és vált megbecsült, sok segéddel dolgozó önálló asztalosmesterből kizsákmányolt bútorgyári munkássá. Valójában ez az út a nagyipar és a művészi kézművesség szintjén termelő kisipar ismert konfliktusa volt, mely a századfordulón a Derkovitsékhoz hasonló egzisztenciák egész sorát taszította proletársorba. Az ország másik végében, ugyanebben az időben, ugyanígy alakult Dési Huber István családjának sorsa is. Derkovitséknál a helyzetet csak súlyosbította a művész édesanyjának korai halála, amely a család teljes szétesséséhez, a nyolc gyermek földönfutóvá válásához vezetett. Az ideig-óráig, kedvetlenül, ambícióinak elfojtásától gyötörve apja mellett asztalossegédként dolgozó Gyula számára az első világháború kínált — előre nem látott veszélyekkel terhes — alkalmat a kibírhatatlannak érzett otthoni világból való kiszakadásra. Így sok más, meggondolatlan, a háborút nem ismerő fiatal kortársához hasonlóan önként jelentkezett a frontra.

Az 1914—1915-ös év kárpáti téli csatáit viszonylag „szerencsésen" élte túl; „mindössze" a sebesüléséből való felgyógyulása után is béna bal karja és az ájultan a hómezőn fekve eltöltött órák következményeképpen szerzett, lassan, de biztosan ölő tüdőbaj emlékeztette a fronton töltött évekre. 1916-tól — ha munkaképtelenül is — új világ nyílt meg az akkor 23 éves fiatalember számára. A bécsi és budapesti múzeumok élményeinek hatására csak erősödött elhivatottsága; a rokkantsági segély jóvoltából végre lehetősége nyílt a művészi önképzés útjainak keresésére is. Budapesten, ahová időközben több testvére felköltözött, az 1917—1918-as években már csak alkalmanként vállalt asztalosmunkát, idejének java részét rajzolással töltötte. A Famunkás szakszervezet tagjaként a Népszava szerkesztőségében Bokányi Dezsőhöz fordult támogatásért, aki Bölöni Györgynek mutatta be. Bölöni Vedres Márk közvetítésével küldte Derkovitsot Kernstok Károlyhoz, aki a Haris közben működő szabadiskola festőtanára volt. A félszeg, ám céltudatos fiatalember itt részesült először szervezett művészi képzésben, és itt fogadta őt be a rokon gondolkodású — az ekkor még csak hírből ismert kommunista eszmék iránt lelkesedő — művésznövendékek közössége. Gosztonyi Mária és dr. Lukács Hugóné Bernáth Ilma voltak e kör legképzettebb, vezető egyéniségei, ők irányították és tanították a többieket, akik közül Szilágyi Jolán, Siedwers Emma, Szente János és Friedbauer Béla nevét emelhetjük ki. Ez a háborúellenes diákmozgalommal — a Galilei-körrel — kapcsolatot tartó kis társaság a Tanácsköztársaság bukásáig együtt maradt, többen közülük szervezetileg is tagjai lettek az 1918 novemberében alakuló kommunista pártnak, Szilágyi Jolán és Bernáth Ilma révén személyesen is megismerhették a Tanácsköztársaság több vezetőjét. Ők alkották a nyergesújfalui nyári művésztelep résztvevőinek gerincét is. Derkovits számára különösen gyümölcsöző volt ez a minden eddig ismerttől különböző, a forradalmi eszmék közösségén alapuló kollektíva; ez vált későbbi magányában is élő és éltető közösségeszményének modelljévé. Ebből a körből választotta élete párját is, Dombai Viktóriát, aki a Haris közi szabadiskola modellje volt, és aki Nyergesújfalura is elkísérte a fiatal művésznövendékeket.

Az ellenforradalom győzelme szétszórta a szocialista jövőért lelkesedő nyergesi művészkollektívát, és legtöbbjüket emigrációba kényszerítette. A menekülést választotta Derkovits bátyja, Jenő is. Gyula azonban itthon maradt, és — Kernstok Károly segítő szándékú tanácsát megfogadva — Vikivel, feleségével alakította ki azt a belső emigrációval felérő életformát, azt az ellenséges külvilág hatásainak kiszűrésére törekvő zárt világot, ami az 1923—1926-os bécsi epizódtól eltekintve élete végéig körülvette.

Az 1923. júniusi bécsi útig terjedő periódus Derkovits művészi fejlődésében elsősorban a művészi eszközök elsajátításának időszaka volt. A nyergesi tartózkodással záruló években még csak a ceruza- és tusrajzok nyelvén szólalt meg biztonságosan, ezt követően ismerte meg az akvarelltechnikát. 1920-tól sűrűsödtek munkái között az olajfestmény-kísérletek, de csak két évvel később vállalkozott nagyméretű olajkompozíciók festésére. A sokszorosított technikák közül a rézkarcolást és linómetszést 1921 körül tanulta meg. Ezzel átmenetileg ki is merült a művész eszköztára; csak az évtized második felében gazdagodott a temperafestés, a fametszet és a fémporfestékek használatának eljárásaival. A technikai eszköztár gazdagodásával párhuzamosan gigászi küzdelem tanúi lehetünk a derkovitsi élményanyag és látásmód, valamint az új technikák elsajátításával művészetébe óhatatlanul beszűrődő idegen stiláris és tartalmi elemek között. Ennek nyomán sok olyan mű is született, amely alig vagy csak kevéssé tekinthető

jellemzőnek Derkovitsra. Ez a kettősség elsősorban a rajzok és grafikák ösztönös, expresszív realizmusa, valamint a festmények bátortalanul kubizáló, misztikus neoklasszicizmusa közötti ellentétben nyilvánult meg legszembetűnőbben.

A pályakezdés több, párhuzamos fejlődési szálat kirajzoló alkotói termésének első csoportja a művész külvárosi környezetének gyermekkori élményektől is befolyásolt motívumanyagát fogalmazta meg robbanékony dinamikájú, ám alapvetően mégis realisztikus tusrajzokon. A *Zsákhordás* (1917), az *Igában* (1918) és az ugyanebben az évben készült *Igásló* című ceruzarajz jelzik a szociális színezetű munkástematika korai jelentkezését Derkovits művészetében. Az 1920-as *Lovat hajtó, Kordés* és
63 *Csónakban fekvő halász* című lapok pedig már e témavilág érett megfogalmazásai.

A nyergesi időszak átmenetileg háttérbe szorította ezt a bontakozó társadalomkritikai érdeklődést. Derkovits annak a — főként a német korai expresszionizmusból, valamint a késő szecesszióból táplálkozó — klasszicizáló neonazarénus témavilágnak a hatása alá került, melyet hozzánk elsősorban a Nyolcak közvetítettek. A vízparti ligetekben, a mitikusan távoli múltban vagy az elérhetetlenül messzi jövendő boldogságszigetein élő aktfigurák és lovasok együttesei népesítik be ezeket a kompozíciókat. Ennek az egyre elvontabb, allegorikus kifejezésmódnak a fokozódó elterjedését és majdhogynem uralkodó tendenciává válását elsősorban a bukott forradalmat követő megtorlás légköre magyarázza. Egy 1919-ben készített *Aktkompozíció* után az 1920-as *Prédikáció,* a *Vízparton* címen is ismert *Nyár* (1921) és a *Koncert* első rajzváltozatai jelzik e klasszicizáló hang erősödését. Ez a tendencia tetőzött a korszak három nagy olajkompozíciójában, ahol a művész élményvilágával és érdeklődésével nehezen összeférő tematikai és stiláris felfogás ellentmondásosságát még a monumentális komponálásmód — első nekifutásra szükségképpen jelentkező — bizonytalansága is fokozta. Az ember és a természet egységét hangsúlyozó, a generációk végtelen körforgását szimbolizáló vagy az időtlen életörömnek hangot adó,
66 panteisztikus kicsengésű úgynevezett Árkádia-kompozíciók közül talán a *Koncert* (1921) a legkevésbé egységes. Míg a csellista központi alakja kényszeredetten szecessziós megfogalmazású, az előtérben gyermekével játszó anya inkább cinquecento előképeket juttat eszünkbe. A folyó, a pásztor, a fürdőző nő és a dombra felkúszó városka motívumai a kép hátterében olyan hagyományos kellékek, melyek még nem olvadtak szerves egységbe a többi képelemmel. A képnek azok a variációi, amelyeken az anya-gyermek-motívum, a fürdőzők vagy a muzsikálók külön-külön jelennek meg, és nem kívánnak totalitást kifejezni, sokkal életszerűbbek és közvetlenebbek, mint a nagy kompozíció.

Az élet szakadatlan körforgását, az örök változásban is jelenlevő állandóság gondolatkörét igyekszik megfogalmazni a művész a következő nagyméretű vásznon, amely 1922-ben készült és *Nagy fa alatt* címen ismert. A kép kompozicionális megoldásában szilárdabb, festői eszközeiben gazdagabb, mint a *Koncert,* mégis ugyanazok a kezdetleges hibák és disszonanciák jellemzik, mint amazt. Ekkor már Derkovits számára is kezd nyilvánvalóvá válni ennek az útnak a folytathatatlansága. Bár a korszakot
67 záró harmadik nagy olajkompozíció, az *Utolsó vacsora* (1922) ugyancsak sok ellentmondásos, megemésztetlen hatásokról tanúskodó és bizonytalan megoldású részletet tartalmaz, mégis észrevehetjük a képen a továbblépés félreismerhetetlen jeleit is. Ez a többlet elsősorban a mű tartalmi jelentésének megértésekor szembetűnő: ez a kép már nem pusztán a távoli boldogság utáni elvont vágyakozást fejezi ki, hanem — a művész arcvonásait hordozó főalak révén — Derkovits egyelőre még körvonalazatlan, konkrét tartalmú feladatvállalását is. Ennek az új, profetikus elhivatottság-attitűdnek a tanúi és résztvevői — az asztalt körülülő tanítványok — a főalakkal nemcsak tartalmilag, hanem kompozicionálisan is jól megoldott, szerves egységet képeznek. Kissé idegenszerű elem viszont a művön a háttér sematikus, toscanai jellegű tájábrázolása, és nem tökéletesen asszimilált az a dekoratív kubisztikus nyelvezet, ami nem annyira a magyar aktivisták — elsősorban Nemes Lampérth és Uitz — nagyvonalú, monumentális-expresszív kubizmusát idézi, hanem sokkal inkább Kmetty és Szobotka felszínesebb, doktrinér kubizálását.

A pályakezdő korszak önarcképei, mind stilárisan, mind pedig a tartalom és megvalósítás teljesebb összhangja tekintetében jelentősen eltérnek a figurális kompozícióktól. A két 1919-es nyergesi *Önarckép* még csupán a művész tárgyilagos hangú, kutató szándékú szembenézése önmagával. Az 1921-től kezdődő rézkarc önarcképek sorozata viszont már azt a fejlődésmenetet szemlélteti, ami az önvizsgálatról és önmegismerésről tanúskodó önportréktól a kezdetben profetikus, krisztusi színezetű,

majd egyre nyíltabban osztályharcos hangsúlyú feladatvállalás programját megfogalmazó műveken át a sarló-kalapácsos, ötágú csillagos emblémával konkretizált *Püspöksüveges önarcképig* ível (1922, olajváltozata 1923). E munkák stilárisan is erőteljesebbek, egységesebbek, és közelebb állnak Uitz Béla 1919 előtti dinamikus-expresszív, monumentális-kubizáló stílusához, mint a nagyméretű, sokalakos kompozíciók.

1922 novemberében a művésznek lehetősége nyílt java műveit gyűjteményes kiállításon a közönség elé tárni. A Fónagy Béla vezetésével nemrég alakult Belvedere kiállítóhelyiség a progresszív törekvések utánpótlását képező fiatal művészek munkáinak bemutatását tűzte ki célul. Derkovits hetven képének közönség elé tárása a rövid életű kezdeményezés talán legnagyobb tette volt. E kiállítási sikert követően merült fel Derkovitsék bécsi útjának terve. Fónagy Béla szerzett olyan mecénást, aki költségeiket fedezte. 1923 júniusában utaztak el az osztrák fővárosba, és 1926 januárjáig tartózkodtak ott. A korábban érlelődő változások kiteljesedése folytán új periódus kezdődött Derkovits művészetében, amelyhez még hozzátartozik a hazatérésüket követő év művészi termése is. Bécsben Derkovitsék emberi kapcsolatai nyitottabbá váltak. Az új környezet a művész számára szabadabb alkotói légkört biztosított. Ismét találkozhattak sok olyan régi baráttal, akiket az 1919. augusztusi napok óta nem láttak. Derkovits Jenővel, a művész később Moszkvába települő bátyjával egy ideig együtt is laktak. Gyakran meglátogatták Bernáth Ilmáékat, azt az asszonyt, aki egykor Derkovits nyergesi anyakompozícióinak ihletője volt. Új barátságok is szövődtek Bécsben, elsősorban a magyar kommunista emigráció tagjaival, így Schöntag Alfréddal és feleségével, a Derkovits által portréban is megörökített Révai Emmával, valamint Ferenczy Bénivel, a kommunistákhoz közel álló szobrásszal, aki önzetlenül segítette is őket. Szorosabb személyes érintkezés nélkül is fontos volt Révai Józseffel, Lukács Györggyel és Landler Jenővel való megismerkedésük, mivel ez volt a kiindulópontja a Derkovits házaspár 1929—1930-ban kapott, felelősségteljes illegális megbízatásának. A személyes kapcsolatokon túl új élményeket kínáltak a város múzeumai és kiállításai, valamint az itt könnyen megszerezhető modern művészeti kiadványok. Az osztrák művészeti élet fórumai megnyíltak Derkovits előtt; több csoportos szereplés mellett 1925 februárjában önálló kiállítás rendezésére nyílt lehetősége a Weihburg Galerie-ben. A kötetlenebb emberi kapcsolatok, a szabadabb politikai légkör és a viszonylagos anyagi biztonság ismeretében különösen meglepő Derkovits témavilágának és stílusának hirtelen fordulata: tematikailag a halál, a menekülés, a sorsszerű elbukás és az üldözöttség előtérbe kerülése jellemzi ezt az új tájékozódást, melynek stiláris megfelelője a német expresszionizmus sajátos, kissé még naiv, ösztönös, a művész egyéni látásmódjához igazított változata. E fordulat élménybázisát kutatva nem a bécsi „számkivetettség" negatív benyomásaiban és a haláltematikát közvetlenül inspiráló családi eseményekben ismerhetjük fel a fő okot; éppen ellenkezőleg. A bécsi szabadabb légkör és a művész iránt megnyilvánuló, széles körű szolidaritás döbbentette rá Derkovitsot a megelőző évek hazai pszeudoklasszicizálásának tévút voltára és a fehérterror éveiben felhalmozódott, de műveiben utat nem talált élményanyag nyílt kifejezésének szükségességére és lehetőségére. Ennek egyik konkrét bizonyítéka, hogy az 1924-es *Halottsiratás*sal az 1920-ban meggyilkolt Somogyi Bélának és Bacsó Bélának állított emléket.

A bécsi korszak első érett műve a művész bátyját és annak feleségét ábrázoló, háromnegyed alakos
kettős portré (1923), amely utólag kapta az *Élet és halál* címet. A *Nagy fa alatt* című képről már ismert, 83
széles törzsű „életfát" közrefogva álló házaspár ellentétes jellemzése nem teljesen indokolja a címadást. A beesett arcú, nyúlánk férfialak csak annyiban utal a mulandóságra, hogy testalkata és szenvedéstől barázdált arckifejezése súlyos betegséggel való küzdelmet sejtet. Derkovits későbbi anyaábrázolásait idézi viszont a profilban ábrázolt köpenyes nőalak, megfogalmazása valóban a termékenység és a lebírhatatlan élni akarás képzetkörét sugallja.

A közvetlenül a halál témáját megfogalmazó művek a művész Sándor öccsének 1922-ben, valamint Erzsébet húgának 1923-ban bekövetkezett halálakor érzett szorongás hatására keletkeztek. A grafikai technikákkal készített ravatalképekhez a téma egyre általánosabb és egyetemesebb vonatkozású kibontásaként nagyobb kompozíciók csatlakoznak. A még paraszti életképre emlékeztető *Siratóasszonyok* (1926) és a tragikomikusan groteszk *Hegedülő halál* (1924) mellett a téma nemzetközi munkásmozgalmi előzményekhez kapcsolódó, társadalmi-politikai szférában emelt általánosítása a Käthe Kollwitz *Liebknecht-emléklap*jától ihletett, rézkarc és olaj változatban egyaránt elkészített

Halottsiratás (1924). A képen a már említett Somogyi-gyilkosságra való direkt utalást a fekvő tetem alatt vízszerűen hullámzó lepel motívumában ismerhetjük fel. Az arcok kissé sematikus tipizálása ellenére is megdöbbentően expresszív a siratási jelenet. Szereplői között először bukkan fel Derkovits későbbi szimbólumrendszerének két ismerős figurája: a csúcsos sisakos, túltáplált, brutális rendőr és a jogi könyvet nagy hévvel magyarázó kopasz polgár figurája, a későbbi szatirikus kompozíciók ügyészeinek előzménye.

A bécsi évek másik központi témája a menekülés, melynek hátterét minden bizonnyal Derkovitsnak a világháborús harctereken átélt élményeiben kereshetjük. A képek szenvedélyességét fokozó aktuális érzelmi többletet a saját és szerettei 1919 augusztusát követő érzésvilága, a fehérterror árnyékában töltött 1923 előtti időszak emlékei adták. A *Menekülők* 1924—1926 között készült számos rézkarc- és festmény változatán kristályosodott ki és szilárdult meg Derkovits érett expresszionista stílusa, az az egyéni ízű, a stílusfogalom egyetemes értelmezésétől sokban eltérő új hangvétel, amely a siratásképeken még csak a részletképzésben volt jelen, elsősorban az arckifejezések szenvedélyességével megbontva az egyébként statikus kompozíciót. A menekülés témájú alkotásokon ez az expresszivitás már a komponálásmódba is beleszól, meghatározza a csoportfűzést és a képtér kitöltésének, valamint a rálátás megválasztásának módját. Mindez a már itthon készült utca tematikájú képek merész, montázsszerű komponálásmódjával kiegészülve jellemzi azt a sajátosan derkovitsi expresszionizmust, amelyben már a kortársi méltatói is az irányzat egyik legerőteljesebb magyarországi jelentkezését látták. Néhány kitűnő, a művész kiegyensúlyozott, öntudatos és meditatív tekintetű arcát mutató önarckép, három, sajnálatos módon folytatás
157 nélkül maradt szobrászi kísérlet, néhány szép lovaskompozíció és két meglepő, népi tematikájú vízfestmény (*Táncoló cigánylány,* 1924; *Matyó asszony,* 1925) egészíti ki és színezi a művész sokarcú bécsi korszakáról kialakuló képünket.

Az 1926. januári hazatérést követően törés nélkül folytatódtak Derkovits művészetében a bécsi
188 témák. Már itthon festette az egyik nagy *Menekülés*-változatot is. Az év hátralevő része a megváltozott körülmények közé való beilleszkedés jegyében telt el. A megszűnt Belvedere helyett a progresszív törekvések széles skáláját tömörítő művészegyesületben, a KUT-ban találta meg a munkáját támogató szakmai csoportosulást. Derkovits hazatérése nem volt elszigetelt esemény; a kormányzat azáltal is bizonyítani akarta szalonképességét a számára hiteleket nyújtó nyugati hatalmak előtt, hogy lehetővé tette a baloldali művészemigráció egyes tagjainak hazatelepülését. Ekkor tért haza többek között Bortnyik, Kernstok, Berény, sőt Kassák és csoportja, valamint a kommunista Tamás Aladár is. A volt emigránsok új pezsgést vittek a baloldali lapkiadás és az irodalmi-művészeti élet egészének vérkeringésébe.

Derkovits életműve új szakaszának nyitányát az 1927-ben keletkezett, városrészleteket ábrázoló, úgynevezett „utca-képek" jelentették. A legismertebb változaton a menekülés témájú kompozíciókról már ismerős, átlósan hömpölygő emberáradat fegyelmezettebbé és konkrétabbá válik, és létének színtere a művész új, szimbolikus kellékeivel határolt, szűk városi utca lesz. Hirdetőoszlop, gyümölcsárus bódé, lovas rendőr és kávéházban ülő prostituált motívumai szegélyezik és határolják az egyre felismerhetőbben a proletár jelentés hordozójává váló emberfolyamot. A képek komponálásmódja is előrelépést jelez; az elemek térbe rendezése a tartalomnak szigorúan alárendelt, tudatos hierarchiát mutat; a motívumok léptékét és nézőpontját ugyanis nem a perspektíva törvényei, hanem jelentésbeli súlyuk határozza meg, ami szükségképpen montázsszerű egymásba metsződéseket is eredményez. Az utca konkrétabb, valós helyszínt transzponáló változata a csak rézkarcban elkészített *Újpesti hídfeljáró* (1927), melyen további jellegzetes derkovitsi motívumok tűnnek fel: a hullámzó Duna, az uszályok vagy a szűk és meredek vaslépcső, a harmincas évek összegző főműveinek állandósuló kellékei.

A proletárok veszélyekkel terhes, sivár életterét megjelenítő nagyváros ellenpólusaként ekkor sűrűsödnek Derkovits alkotásai között az enteriőrök, a meghitt családi otthon zárt világának megfogalmazásai. Az otthon témakörét kibontó képtípus kezdetben még tartalmazza az ablakon kívüli világ utalásszerű jeleit, később azonban ezek is eltűnnek, és a kettős önarcképek sorozatán már a maradéktalan rendet és harmóniát fogalmazza meg a művész, kirekesztve az ellenséges külvilág hatásait. Az otthon-képek tartalmi hátterének mélyebb megértését azoknak a fejleményeknek ismerete segíti elő, amelyek Derkovitsék számára az annyira áhított közösséghez tartozás élményének új és minden

eddiginél intenzívebb, erőt és biztonságérzetet adó átélését hozták meg az 1928—1930-as időszakban. Az 1927-es letartóztatási hullám sokkja után sorait rendező, és hazai szervezeteit újjáépítő kommunista párt bécsi vezetői ugyanis olyan megbízható és konspirációra érett partnert kerestek, akinek a párt anyagi támogatásával bérelt lakása az országba illegálisan beutazó, és a hazai titkárság munkájában egymást váltva részt vevő emigráns vezetők számára biztonságos munkahely és titkos találkozóik színhelye lehet. A választás a nemrég hazatért Derkovits házaspárra esett. A művész erre a kettős funkcióra alkalmas lakást a Hunyadi tér egyik bérházának ötödik emeletén talált. E megbízatás viszonylagos anyagi biztonságot nyújtott, és ezzel a felfokozott munka feltételeit is megteremtette. Mindez a festő stílusának tisztulását és mondanivalójának egyértelműbben elkötelezetté válását segítette elő. Bár Derkovitsék ezáltal más irányú kapcsolataikban korlátozva voltak, ez az időszak mégis életük legboldogabb és legeredményesebb két éve volt.

Az otthon témakörének legreprezentatívabb sorozatát alkotó kettős önarcképeken követhetjük legtisztábban nyomon a művészházaspár egymást kiegészítő és értelmező figuráit keretező motívumok fokozatos egyszerűsödését, és azt a rendteremtő aktust, melynek során az egyre inkább síkba merevített téri viszonylatok — kompozíciós szerepükön túl — törvényt kifejező tartalmi jelentést is kapnak. Az 1927-es *Én és a feleségem* című képen a térbe belógó képkeret, a művész palettája és a háttér jellegzetes 238
volutás tükrű kétajtós szekrénye még jobbára esetleges, bár konstruktív rendbe szerveződő kiegészítő elemei a kompozíciónak. Az 1929-es *Mi ketten* című mű ajtónyílása és háttérbeli ajtófélfája már szigorú keretet von a figurák köré, el- és behatárolva létezési körüket. A sorozat legérettebb darabján, a *Szőlőevő*n (1929) a képteret középen elvágó és a szoba ellentétes nézetét is láttató tükör segítségével olyan 312
komplex virtuális térélményt teremt a művész, amely a legszükségesebbre redukált eszközökkel képes kifejezni a szigorú törvények által szabályozott, homogeneitásában is több arcú, fenséges nyugalmában is robbanó dinamikájú lét zártságát és totalitását.

Perneczky Géza egy 1964-es írásában így summázza a kép tartalmi struktúrájának összetevőit: „A férfi a gondolat és a munka jelképe lesz, és teljesen elveszíti prófétai heroizmusának külsőségeit. Mellette a nő az érzelmi világ és a létezés princípiumait hordozza, és gyengesége is heroikus szépségbe öltözik. A férfi gondolatai és munkája az érzelmi világra és a lét problémáira összpontosulnak, míg a nő léte és érzelmi lénye lehetővé teszi, hogy a gondolat és a munka egyáltalán megszülethessenek és fennmaradjanak... A nő figurája gyümölcs-csendélettel egészül ki, a férfi alakja pedig a munkának és az alkotóerőnek önmagával is küzdő, konfliktusokkal terhes világát jeleníti meg. Itt lép be a kompozícióba az eddig nem szereplő új elem, a »Harmadik fej«, az »önarckép« visszatekintő arca. Félelmes maszk ez, amely örökölt valamit az expresszionizmus halálmisztikájából, de gyötrődő, töprengéstől eltorzult vonásaival él, és szinte felökleli a festőnek a képre hajló alakját."

Az otthon-képek másik csoportja a hű társ, Viki aktjának ábrázolásával jelképezi a megtalált harmóniát, a létbiztonság és boldogság érzésvilágát, amely ilyen maradéktalanul először itt, a Hunyadi téri otthonban adatott meg Derkovitséknak. A sorozat legszebb darabja a *Hajnal* című temperakép (1929), mely oldottabb festőiségével és kivilágosodó színskálájával is új utat jelez. A kettős önarcképek jellegzetes ajtómotívumával keretelt *Álló akt* és egy szobasarki heverőn fekvő, pajkos kedvességű ruhátlan nőalak ábrázolása egészíti ki az 1929-ben festett, érzékletes bensőségességű sorozatot.

Néhány önarckép újszerű kísérőmotívumai jelzik az átmenetet a Derkovits műfaji skáláját ekkor gazdagító csendéletekhez. A feladatvállalás-képtípust továbbfejlesztő 1929-es *Önarckép*en a művész szembenéző, népvezér arckifejezésű feje mögötti ablakkivágásban menetelő proletártömeget látunk. Ugyanez a fej néz ránk egy asztal lapjára állított tükörből a *Tükörkép* című kompozíción (1929), melynek érdekes kiegészítése az asztalra helyezett újság, szőlő és dinnye csendéleti jellegű együttese. E kísérőelemek szinte változatlanul ismétlődnek a *Csendélet szőlővel* című képen (1929), mely az önarcképmotívum elhagyásával az egyik első tiszta csendélet a művész életművében. A három változatban is elkészített *Halas csendélet* (1928—1930) két vonásában is tágítja a hagyományos értelemben vett műfaji kereteket. Eszközbeli újítás a kollázstechnika váratlan megjelenése az első változaton, míg ennél is fontosabb a mindhárom képen feltűnő tartalmi problematika újszerűsége; a részmotívumok asszociatív jelentésének összegzéseként a proletárlét jellegzetes rekvizitumai, a flóderozott puhafa asztal, a szegényes konyharuha, a számoszlopokkal teleírt bevásárló cédula, az ébresztőóra és az olcsó sült hal alkotnak

olyan, egyedi jelentésükön túlmutató együttest, mely így, összességében az osztálylétet szimbolizáló motívummontázzsá áll össze.

A csendéletek mellett egy másik műfaji terület birtokbavételének kísérlete is 1929-ben jelentkezett először Derkovitsnál, három jellegzetes erdei tájképben. A *Gyökerek*, a *Reggel az erdőben* és az *Őszi erdő* című festmények közös vonása, hogy elsősorban nem a természeti téma esztétikai megjelenése ragadta meg a művészt, hanem annak a vízmosta, szélmarta, lombját vesztett, a puszta létért küzdő növényi életnek a bemutatása a képek tulajdonképpeni témája, melynek asszociatív jelentése analóg a Derkovitsot minden idegszálában átható társadalmi problematikával. Ebben az áttételes, társadalmasított jelentéskörben valósággal iskolateremtővé váltak ezek a művek, és a harmincas évek szinte valamennyi fiatal szocialista művészénél találkozunk visszfényükkel.

Az áttekintett alkotások, az új képtípusok és műfaji kísérletek indirekt módon jelzik Derkovits pártmunkával összekapcsolódó életszakaszának hatását művészetének alakulására. A közvetlenül a párt megbízásából és kommunista barátainak aktív közreműködésével készített művek — a *Dózsa-sorozat* és az illegális sajtó számára rajzolt illusztrációk — viszont a direkt hatást és ösztönzést tükrözik. Ezek az erejét próbára tevő, de örömöt és sikert hozó feladatok segítették és gyorsították a művész fejlődését, még egyértelműbbé tették stiláris, tematikai és tartalmi orientációját. Megrendelő és művész ilyen harmonikus és gyümölcsöző kapcsolata a művészi tevékenység elidegenedésének korszakában ritka szerencsés találkozás volt.

Az *1514* címet viselő *Dózsa-fametszetsorozat* Derkovits 1927—1930 közötti alkotó periódusának betetőzése, és számos vonásában már a következő periódus művészi problémafelvetéseit előlegezi. A monumentális ciklus az aktualizált, azaz a jelenre vetítve is érvényes tanulságokat megfogalmazó történeti ábrázolás egyik csúcspontja művészetünkben; egyben része és tetőzése annak az Uitz General Ludd-mappájától Háy Károly László Zrínyi-sorozatáig ívelő, osztályösszecsapás-problematikát feldolgozó grafikai ciklussornak, mely nagy hatású és nemzetközileg is jelentős szólama forradalmi és szocialista művészetünknek. Közvetlen jelentését tekintve a sorozat egy-egy lapja az osztályharc tipikus állomásainak tömör megfogalmazása. A *Menetelők* a fegyverbe öltözött, egységes akaratú osztálytömeg megjelenítése, a *Kaszafenő paraszt* a harcra készülődésé, a *Kapudöngetők* a feudalizmus szimbólumának,
301 a várnak az ostromát mutatja az osztályerők összecsapását hangsúlyozva. A *Felkelő paraszt* a *Kaszafenő* harcba induló változata, míg a *Dózsa a várfokon* című lap az ellenség fölött aratott győzelmet a forradalom rettenthetetlen vezérének alakjával szimbolizálja. Az *Összecsapás* példátlan hevességű csatajelenete az egész ciklus fordulópontja. Még nem tudjuk a döntő küzdelem kimenetelét, de a támadók fegyverzetének fölénye sejteti azt. A *Leveretés* megrázó hullahegye már nem hagy kétséget afelől, hogy az
302 anyákat és csecsemőket sem kímélő, páncélba öltözött Zápolya lett a győztes. A *Máglyák* a megtorlást mutatja, melynek ilyen kíméletlen kegyetlenségű formáit jórészt csak az osztályküzdelmek történetéből ismerjük. A *Dózsa a tüzes trónon* a forradalomhoz még halálában is hű, és legyőzőivel dacosan szembenéző hős típusát fogalmazza meg, míg a *Verbőczy* című lap az új elnyomás képviselőjének szatirikus felhangú szimbolikus figuráját állítja pellengérre. A sorozatot záró *Lőrinc pap* című lapon a legyőzhetetlen rácstépő óriás vezetésével új rohamra indulók serege az eszme legyőzhetetlenségének, annak a történelmi igazságnak az ábrázolása, hogy az időlegesen felülkerekedő reakció végül is nem kerülheti el sorsát. Mintha az illegális kommunista párt ekkori jelszavát — a Második Tanácsköztársaságért! felhívást — jelenítené meg a mű e nagy hatású záróakkordja.

A lapok elsődleges jelentésén túl számos olyan másodlagos képi jel is szerepel a sorozaton, mely érdekesen árnyalja a jelenetek összképét, és nem egy esetben félreérthetetlenül utal a téma aktualizálásának szándékára. Az *Összecsapás* csizmás, zubbonyos, csúcsos sisakú, szuronyos puskával rohamozó zsoldosai a Horthy-rendőrség egyenruháját viselik, és annak brutalitását hangsúlyozzák. A *Dózsa a tüzes trónon* hátterének püspök- és hóhéralakjai szintén aktualizált figurák; még szembetűnőbben az a Bocskai-sapkás, mellkasán börtönrácsot hordozó, vigyorgó Verbőczy, akinek háta mögött az *Összecsapás*on megismert rendőrruhás zsoldosok menetelnek. A *Lőrinc pap* rohamozói viszont már egészen más sereg, mint a korábbi parasztfelkelők. Ez a végeláthatatlan légió már ugyanúgy szuronyos puskával indul harcba, mint egykori elnyomói, és a tömegben a váltakozó ellenzős szövetsapkák és kucsmák valójában a derkovitsi jelenben égetően aktuális munkás-paraszt szövetség eszméjét jelenítik meg.

Az egyes kompozíciók gondosan válogatott nyelvezetű anyaga és az ebből felépített, sodró erejű jelenetek sora egy másik, belső történést is felrajzol. Itt már nem parasztok és katonák, nem hősök és gyilkosok, hanem dübörgő párhuzamosok, egymásnak feszülő ellentétek, nyers fekete-fehér kontrasztok, lángoló expresszivitású kontúrok, pozitív és negatív formák tudatosan komponált, komplementer egymásba metsződései és kozmikus antagonizmusok vívják életre-halálra szóló küzdelmüket. Az egyes lapokat összevetve sajátos kompozicionális típusokat különböztethetünk meg. A fekvő formátumú lapok többsége folyamszerűen hömpölygő, függőlegesen ritmizált, ám mégis megszakíthatatlan foltszövet. A másik képtípus a magányos hősöket bemutató lapok csoportja, ahol a mindennel dacoló, a képteret szinte szétfeszítő óriások gigászi energiái szervezik maguk köré a kísérő motívumokat. Harmadikként a dualisztikus kompozíciós felépítésű lapokat említhetjük, melyeken a hangsúlyozottan szétválasztott két oldal, a két kibékíthetetlenül szemben álló tábor méri össze erejét. A különböző kompozíciós megoldású és tartalmi hangsúlyú lapok úgy állnak egybe sodró lendületű ciklussá, hogy a jelenetek sorrendjét nem szigorúan a külső történés logikája határozza meg, hanem egymásutániságukban is egyidejűen mutatják meg ugyanannak a küzdelemnek ezt vagy azt az arcát, egyik vagy másik tipikus állomását.

A sorozat összhatását tömören fogalmazzák meg Kállai Ernő 1936-ban írott sorai: „Minden társadalmi válság mélyén a hatalmi érdekek primitív, nyers ellentéte feszül. Csak a »vagy-vagy« számít... Ez a szembenállás nem tűrt meg semmiféle közbenső árnyalatot, semmiféle kertelést vagy simítgatást. Aki bírta, marta. ... Vétkeznék, aki ezekkel a véres valóságot idéző látomásokkal finomkodó kritikai légtornászmutatványokra lendíttetné magát. Itt egészen másról van szó, nem esztétikai ínyenckedésről. Hogy miről, azt a Dózsa-fametszetek elég világosan példázzák." A *Dózsa-sorozat* az alkotó művészi eszköztárának is jelentékeny gyarapodását eredményezte; új vívmány a fametszettechnika kifejezőeszközeinek elsajátítása. Tartalmilag itt jelentkezett először a kétpólusú világ egy műben való szintetizálása. A későbbi szatirikus grafikák hangvételét fedezhetjük fel a tüzes trón jelenet pap- és hóhérfigurájában, a fogát vicsorító *Verbőczy*ben és az *Összecsapás* állatszerűen torz pofájú, groteszk katonafejeiben.

Az 1927—1930-as periódus fő művei mellett szép számmal születtek ezekben az években is az utcatematika részelemeit továbbfűző kompozíciók, mint például a *Külvárosi részlet* variációi (1927—1929) 318
vagy a rakodómunkásokat és halászokat megjelenítő képek 1929-ből. Az egész életművön végigvonuló munkástípus- és munkaábrázolások témavilágában is keletkeztek érdekes és újszerű alkotások, mint például az *Asztalos* (1929) című rézkarc vagy a *Bolgárkertészet* című kép (1929) vízemelő kereket forgató figurájának a taposómalom témakörével is rokonítható megoldása.

A periódus stiláris arculatának alakulását figyelve az expresszionista kifejezésmód és kompozíciós megoldások fokozatos feloldódásának és egy higgadtabb, szigorúbban komponáló, kevesebb elemmel építkező alkotói módszer kikristályosodásának lehetünk tanúi. Ennek jellegzetességei: a képtér mélységének fokozatos csökkenése, a téri viszonylatok alárendelése a tartalmi összefüggéseknek, egyre szigorodó konstruktív kompozíciós séma jelentkezése, a tartalmilag hangsúlyos részletek realisztikusabb kidolgozása és a színek korábbi hangulati-érzelmi jelentésrendszerének fokozatos átépülése szimbolikus jelzésként is értelmezhető színszisztémává. Mindez együtt alkotja az előfeltételét a *Dózsa-sorozat*on már jelentkező, de teljességében csak a következő periódusban kibontakozó fejlődési tendenciának, hogy eszmerendszerének központi problematikáját, a bipoláris világot egy művön belül képes ábrázolni a kompozicionális, jelképi és színszimbolikai eszközök egységes rendszerének segítségével.

Az 1927—1930 közötti alkotó periódus műveit 1929 októberében a Tamás Galériában mutatta be; kiállító partnere a vele eszmeileg sok rokon vonást mutató, új, erőteljes realista hanggal jelentkező fiatal szobrász, Mészáros László volt.

Az 1930-tól a művész haláláig, 1934-ig terjedő alkotó periódus életrajzi hátterét a tragikus megpróbáltatások példátlan sorozata alkotta, melyek csak siettették a művész gyógyíthatatlan betegségének, a szívgyengeséggel is párosuló tüdővésznek az elhatalmasodását. A vészjósló kezdet a művész pártkapcsolatának megszűnése volt 1930 elején. Ez Derkovitsék viszonylagos anyagi biztonságának megrendülését is maga után vonta; s végső soron ennek következménye volt lakbérhátralékuk felduzzadása is, ami 1931 augusztusában brutális kegyetlenségű kilakoltatásukhoz és

az ezt követő rendőri meghurcoláshoz vezetett. Kiűzetve a legszebb éveiket jelentő otthonból, szívességből laktak több helyen, végül újpesti rokonaiknál húzták meg magukat. Csak 1933 júliusában kerültek ismét olyan helyzetbe, hogy a Munkácsy Mihály utcában önálló lakást béreljenek. Új barátságokat ebben a periódusban már alig kötött az elhatalmasodó betegségével küzdő, önmagát nem kímélő, a halállal versenyt futó művész. A sors mégis összehozta néhány, hozzá közel álló törekvésű fiatal művésszel, akikkel kapcsolata barátsággá mélyült. Közülük elsősorban Ferenczy Noémit, Mészáros Lászlót és Sugár Andort említhetjük, akik nemcsak művészetről vallott felfogásukban, hanem politikai nézeteikben is rokon gondolkodásúak voltak.

Az új évtized történeti eseményei sem a Derkovits által áhított fordulat irányába mutattak. Amennyire reményt keltő kezdet volt a gazdasági világválság első évében az 1930. szeptember 1-i tüntetés, amelyre a művész a *Dózsa-sorozat* lapjaiból transzparenst állított össze, olyannyira letörte Derkovitsékat a statárium kihirdetése 1931-ben, és annak a Sallai Imrének a meggyilkolása, akit személyesen is jól ismertek. A művész életének utolsó két éve nem sok jóval kecsegtetett az európai politikában. Gömbös Gyula hatalomra jutása itthon és Hitleré Németországban jelezte az áhított forradalmi alternatívával szögesen ellentétes történelmi tendencia, a fasizmus megszilárdulásának és tartós berendezkedésének veszélyes realitását. E komor és egyre ellenségesebb külvilág volt Derkovits Gyula utolsó alkotó periódusának háttere. A munkáját kísérő külső elismerés sem kényeztette el a festőt. Bár 1932 októberében még kiállítást rendezhetett a Tamás Galériában, de ez sovány anyagi eredményt hozott. A korszak teljes keresztmetszetét és a művész igazi nagyságát már csak azon az emlékkiállításon ismerhette meg a műértő közönség, melyet halála után barátai rendeztek az Ernst Múzeumban, 1934 októberében.

Derkovits utolsó alkotó periódusának kettős gyökerét a *Dózsa-sorozat* és az otthon problematikáját feldolgozó művek egyes tendenciáiban ismerhetjük fel. A Dózsa-lapokon megfogalmazott osztályösszecsapás témáját fűzték tovább az 1930. szeptember 1-i tüntetéshez kapcsolódó tusrajzok és a Dózsa-téma rézkarc feldolgozása, míg a *Verbőczy* és a *Dózsa a tüzes trónon* című kompozíciók egyes részletein felcsillanó groteszk hangvétel továbbfejlesztésével találkozunk a szatirikus-tragikus ellentétpár jegyében
391 születő tusrajzsorozat monumentális lapjain. Az otthon-ciklus képtípusa viszont a *Végzés* című festményt követően alakult át fokozatosan az osztályharc frontvonalának két oldalán álló erők hangsúlyozottan kettéválasztott megjelenítésévé. A *Dózsa-sorozat* lapjaiból a szeptember 1-i tüntetésre összeállított transzparens középképe, a Lőrinc pap alakját a jelenbe transzponáló, monumentális *Rácstépő munkás* figurája az átmenet a történeti köntösbe bújtatott osztályharc-tematika és a konkrét mozgalmi eseményekhez kapcsolódó művek között. A munkás-paraszt tömeget az „új márciusért" harcba vezető Lőrinc pap látomásszerű, emberfeletti alakja helyett e művön egy hatalmas erejű, rabruhás munkás figurája töri szét az osztályelnyomást szimbolizáló börtönrácsot. Az ikonosztázszerűen köré rendezett Dózsa-lapok mintegy a harc előtörténetét mutatják be. A nemzetközi forradalmi művészetben is közismert ikonográfiai típus közvetlen előképe Bíró Mihály egy 1918-as rajza és Uitz Béla 1923-as bécsi, *Zúzzátok szét a börtönrácsokat* című kompozíciója lehetett.

Az osztályerők összecsapásának személyes élményből is táplálkozó, jelen idejű ábrázolásai az 1930.
388 szeptember 1-i tüntetésről készült tusrajzok. Az ellenállhatatlanul hömpölygő, jelszavakat kiáltó tömeget oldalról próbálják megbontani az elnyomó hatalmat védelmező, kardlapozó lovas rendőrök. Eltaposott halott, sebesültek, menekülők, és a túlerővel is bátran szembeforduló dacos munkásalakok tipikus figurái villantják fel az e helyzetben lehetséges reagálások széles skáláját, ugyanakkor a menet szélén kibontakozó küzdelem nem képes lefékezni a tömeg gerincének feltartóztathatatlan előretörését. Az események elkötelezett krónikását az összecsapás lényegét tőmondatszerű szimbólumokban megfogal-
389 mazó művész váltja fel a *Kenyérért* című kompozíció három változatán (1930). A vér, kenyérdarabok és por borította kövezeten csak egy, a megölt munkás feje fölött álló katona csizmája és lábhoz tett fegyvere utal a lezajlott eseményre, melynek célját, kimenetelét és sorsszerűségét a kép páratlanul tömör, drámai egységbe foglalja. Tematikailag összetettebb megoldású az *Azért felvirrad* című rajz (1930), melyen az előtérben vonuló, megláncolt rabok menetét több oszlopba rendezve kíséri az állig felfegyverzett csendőrök és katonák tömör sorfala, míg a tartalmi ellenpólust vasvillás paraszt és az új hajnalt szimbolizáló, kukorékoló kakas motívumai villantják fel. A szemben álló osztályerők kibékíthetet-

lenségének és erőviszonyainak egyre tömörebb, alapképletszerű megfogalmazására törekszik a művész a szatirikus sorozat monumentális tusrajzain. Ezek közvetlen kompozicionális előképe a *Rokkant hős* című rézkarc (1930). A csonka lábú, félkarú, vak újságárus előtérben levő figuráját a több, egymás fölötti rétegre osztott háttérben a hátra kötött kezű rabok menete, a mintegy rajtuk taposó lovasok csoportja és a luxusautóban ülő vidám társaság motívumai keretezik. A letaposott tömeg és a háromfejű, csupa láb fegyverkereskedő-szörnyeteg összekapcsolása a *Rokkant hős* élő lovasszobor-víziójának változata a *Vasfüggöny* című kompozíción (1930), mely az elemek halmozásában mutatkozó kiforratlanság és a túlzott konkretizálás tanúsága szerint a sorozat indító lapja lehet. A háborúellenes téma Derkovitsnál szokatlan felmerülése és a feliratokból, valamint a gyarmati sisakok szerepeltetéséből kitűnő angolellenes él azt sejteti, hogy e kompozíció tematikai programadói még a Derkovitsnál megforduló illegális kommunista vezetők lehettek. Közismert ugyanis a Szovjetunió és Nagy-Britannia viszonyának megromlása a húszas évek végén, és azt is tudjuk, hogy 1929 nyarán a KMP propagandájának központi eleme volt az első világháború kitörésének 15. évfordulójára időzített háborúellenes tüntetés, melynek éle elsődlegesen a brit imperializmus ellen irányult. A jelzés és datálás nélküli sorozat következő lapja *A tőke árnyékában* (1930) című kompozíció, melyen a *Vasfüggöny* kopasz, kövér kapitalistájának sziluettje árnyékként borítja el a jelenetet, a földre tepert munkásra szuronnyal támadó csendőrt. A rejtett önarcképi jelentésű proletár feje fölött itt jelenik meg először fenyegető mementóként az akasztófáról lelógó paragrafusjel és bilincs együttese, míg a háttérben látszó gyárépület szűk, rácsos ablakai a börtön képzetét is felidézik. *A törvény nevében* (1930) című lapon Derkovits már csak néhány koncentrált jelentésű szimbólumra redukálja eszközkészletét, és a kíméletlen osztálykonfliktus példátlanul tömör képletét fogalmazza meg. Az elnyomókat a börtönablakokkal áttört kőfal előtt álló, nyíltan Verbőczy figurájára visszautaló Bocskai-sapkás, fekete taláros bíró képviseli, nyitott törvénykönyvvel, feszülettel, szeme helyén is paragrafusjelekkel árulva el kilétét, míg a pulpitusát alkotó akasztófákból és rácsmotívumokból kiképzett térben az elítéltek megkínzott arcát látjuk, melyek közt itt is feltűnik a művész önarcképe. *Az ítéletvégrehajtó* (1930) című lap még kiélezettebben fogalmazza meg ugyanazt a konfliktust; itt a bíró már saját kezűleg gyilkol, és a paragrafusjel az akasztófakötél felfüggesztésére szolgáló kapoccsá válik.

A szatirikus hangvételű rajzok másik csoportja az elnyomó osztály néhány jellegzetes típusát veszi célba és leplezi le. Az *Ünnepi szónok* (1930) és a *Serlegavatás* (1930) fő alakjai az elvtelen demagógia és öndicsőítés maró szatírájú megfogalmazásai. A *Vadevezős* (1931) leplezetlen ellenszenvvel jeleníti meg az 567
úri sportot űző, túltáplált, arc nélküli polgár figuráját, míg a *Jótékony nap* (1930) és az *Úrnő* (1931) című rajzokon gyilkos gúnnyal leplezi le a művész a felcicomázott hájtömegek testi valóját, alig téve különbséget a nagyságák, méltóságos asszonyok, valamint a *Kitartott* című rajz (1932) prostituáltja között. A burzsoá rend kiszolgálói és támaszai, a papok és apácák is megjelennek a szatirikus rajzokon, nem kevesebb gúnnyal és leleplező erővel ábrázolva. A *Dózsa a tüzes trónon* jelenetről már ismerős, a brutális erőszakra áldását adó pap típusa tér vissza az *Úrfelmutatás* című rajzon (1930), míg a *Szószékről* című lap (1930) prédikáló alakja saját hivatását is megcsúfolja, amikor a beszéd hevében a halott Krisztus képére tenyerel. A szatirikus hang Derkovits néhány festményén is feltűnik 1930—1931-ben; típust megfogalmazó karakterfejeken (*Úrnő*, 1931; *Telefonáló*, 1931) és jeleneteken is (*Temetés*, 1930; *Aukció*, 426
1930). 1932-től azonban a jellemzésnek ez a meghatározott témákhoz kötött, az ellenséges oldal képviselőit leleplező módja fokozatosan megszűnik, jelezve azt, hogy a művészt már nem érdekli annyira a szemben állók világa, és figyelmét elsősorban saját osztályának képviselőire fordítja, megalkotva a dolgozó ember újszerű típusát és a munka új apoteózisát.

Ugyancsak 1932-ig követhetjük az aktuális eseményekhez kapcsolódó művek egyre ritkuló sorát is. Az 1931-ben festett *Statárium* a biatorbágyi merényletet követő, mesterségesen felfokozott kommunista-ellenes hisztéria légkörében született tiltakozás dokumentuma, míg az 1932-es *Kivégzés* című kép a 432
munkásosztály ügyéért életét áldozó Sallai Imrének állít felejthetetlen szuggesztivitású emléket. A hátrakötözött kezű, bekötött szemű, drótkerítés betonoszlopa elé állított, hátulról ábrázolt férfialak az *Ítéletvégrehajtó* akasztott emberével összehasonlítva csak közvetetten utal a konkrét eseményre. A választott eszközök mértéktartó szűkszavúsága azonban teljes összhangban van a kisméretű kép tartalmi közlendőjével, amely talán még erőteljesebben vádló és megrázó, mint a korábbi kivégzésábrázolások.

A művész festményeinek 1930—1932 közötti fő vonulata a korábbi otthon-képek kompozíciós típusát tágítja az antagonisztikus osztályellentét alapképletét megfogalmazó képtípussá, az „egy síkban ábrázolt kétpólusú világ" (Körner Éva) megjelenítésévé. E sorozat kiindulópontja a *Végzés* című festmény (1930), mely még tipikus záróakkordja az otthon-képeknek, azzal a különbséggel, hogy azok idilli zártsága és boldog magabiztossága már a múlté; helyette a fenyegetettség, a szorongás, az ellenséges külső világ akadálytalan behatolása érződik. Idebent a kilakoltatási végzést tartalmazó papír — fejlécén a már ismert, hangsúlyos paragrafusjellel — a kétségbeesetten egymásba kapaszkodó emberpár számára valaminek a végét jelzi, odakint ezt csak aláhúzza az énekesmadárra vadászó macska hideg árnyképe. Az
390 új képtípus fejlődésének következő állomása a *Téli ablak* (1930). Ezen a hideg kék-ezüst tónusú képen az otthon korábban tágas és bensőségesen óvó tere az ablakmélyedés szűk légterévé zsugorodik, a párkányon az elmaradhatatlan száraz kenyérrel. A hangsúly itt már a jégvirágos ablakkereten túlra helyeződik át; a kettős sorokban vonuló csendőrök kakastollas kalapjai és szuronyai jelzik e külvilág könyörtelen valóságát. Az *Éhesek télen* (1930) című kompozíción már érett formában jelentkezik a képtípusban uralkodóvá váló komponálási megoldás; a függőlegesen két térfélre osztott képmező, mely egyben az osztályharc frontjának két oldalát is jelképezi. Ennek megfelelően a jobb térfélen a bezárt péküzlet kirakatüvegéhez valósággal hozzátapadó éhesek csoportját látjuk, míg a bal oldali mezőben deréktól lefelé látszó, kardjukat markoló rendőrök masíroznak. A néma szembenézés, a fenyegetettség
425 szorongását megfogalmazó képek után a *Téli viharban* (1931) letartóztatási jelenete a kint és bent világának kíméletlen egymásba folyását, az otthon óvó-védő szerepének végleges megszűnését, a teljes kiszolgáltatottság és védtelenség tompa tragikumát érezteti. Nem véletlen, hogy az említett három képen domináns szerepet kap a tél, a hulló hó, a jégvirág neki és az elnyomottaknak, kizsákmányoltaknak egyértelmű jelentést hordozó motívumvilága, sőt, az utolsó képen a szél a félig nyitott ajtón keresztül még a korábban védelmet nyújtó otthonba is befújja a havat. Ettől kezdve, a heroizált munkaábrázolásoktól eltekintve, Derkovits szinte minden képén tél van.
XIV A *Halárus* című képen (1930) a képtípus kompozíciós alapképlete újabb elemmel gazdagodik. A függőleges elválasztást itt a korábbi képek ajtókerete helyett a pulton álló akvárium szegélylécе adja. Ettől balra az összezsúfolt halak jelképezik a kiszolgáltatott tömeget. A fenyegetően villanó kést fogó árus figurája képviseli a másik oldalt, míg harmadik elemként a művész arcának tükörképe tűnik fel a mérleg üvegfelületén, kettévágva a mérleg nyelvével, és az árus jobb kezében feltartott halhoz hasonlóan a kés csillogó hegyétől fenyegetve. Derkovits egyidejűleg tehát mint potenciális áldozat és mint ítélő bíró jelenik meg a kép jelentésrendszerében. A sorozat záró darabja és egyben a legösszetettebb
498 szimbólumvilágot kibontó csúcspontja az 1933-ban készített *Híd télen*, melyen a hídtraverz alá szorított és a vaslépcső átlós korlátja által két térfélre osztott képtérben a nyomorúságos árusítóbódé előtt álló, rongyokba bugyolált anya képviseli az egyik oldalt, míg a hirdetőoszlop, a faköpönyegben silbakoló szuronyos puskás rendőr és a téli kikötőben egymás mellé zsúfolva ringó hajók jelenítik meg a túloldal, a tőke, a gazdagság és hatalom világát.

Az 1930-as év stiláris szempontból is fordulópont volt Derkovits művészetében; ekkor értek ugyanis be azok az elemeiben már korábban jelenlevő változások, melyek összességükben a művész eszközkészletének és stílusának nagyfokú tisztulását, kikristályosodását eredményezték, egyszerre vezetve a komponálásmód egyszerűsödéséhez és megszilárdulásához, a szimbólumvilág egyértelműbbé válásához és a festői megoldások hallatlan gazdagodásához. A rajzok világában ez a változás legszembetűnőbben akkor észlelhető, ha a *Dózsa-sorozat* rézkarc változatát vetjük össze az eredeti fametszetekkel és a korábbi rajzstílussal. A kontúrok hangsúlyozására, a fekete-fehér foltok erőteljes kontrasztjára, valamint a lendületes párhuzamosok expresszív ritmikájára és ellenpontozására épülő korábbi grafikákkal szemben az új stílusban a kontúrok szerepe értelmezővé redukálódik, a harsány kontrasztokat lágy tónusátmenetek váltják fel, és a dinamikus ritmizáltság helyett a tárgyi mivoltukban külön élő elemek lényegi egységét hangsúlyozó, a képtér egészét egynemű rajzi szövettel behálózó komponálásmód válik egyre inkább uralkodóvá. Ezzel párhuzamosan csökken a mélységdimenzió szerepe a képi struktúrában, a figurák perspektívából adódó léptékaránybeli különbségei minimálissá válnak, és az ábrázolásmód közelít a dekoratív síkba terítés módszeréhez. Megváltozik a rajzokon a művész kézjárása is. A korábbi művek határozott, lendületes alak- és térformáló vonalai és foltjai helyett

a sűrűn ismételt, vibráló szövetté szerveződő apró vonalkák tömegéből állnak össze a formák, és a végtelenül tovaszőhető, képlékeny szövedék egyaránt elborít élőt és élettelent, embert és tárgyat, mintha a világ anyagi egységének gondolatát fejezné ki, vagy mintha az életet is szülő örök anyagi körforgás misztériumának hódolna.

A festmények még összetettebb nyelvi-stiláris eszközkészletében a rajzoknál is plasztikusabban jelentkeznek a szembetűnően új vonások. A képek komponálásmódja meglepő kettősséget mutat. A téri és tartalmi viszonylatokat egyaránt a síkhoz közelített módon megjelenítő kompozíciókon megnövekszik a szigorúan konstruktív, a mindennek a helyét pontosan kijelölő, befoglaló-elhatároló séma szerepe és hangsúlya. Ez szimbolizálja a rend és törvény mindenre érvényes és sorsszerűen determinált jelenlétét. A konstruktív keret megszabta részterekben élik életüket az emberek és társadalmi csoportok, viszonyulásuk e kerethez lehet a kétségbeesett kitörés kísérlete, a kényszerű együttlétezés megmásíthatatlan belenyugvása vagy az azonosulás és a keretek tudatos vállalása nyomán megsokszorozódó aktivitás, az alkotás kedvéért és a jövőre gondolva végzett munka örömének megtalálása. A konstruktív határoló szisztéma kikristályosodásával és megszilárdulásával párhuzamosan erősödik a részelemek fogalmazásmódjában a realisztikus hang, az a sajátosan derkovitsi valóságlátás, amely biztos kézzel szűri ki az esetleges elemeket, és képes szűkszavúan látni és láttatni, mesterkélt elvonatkoztatás nélkül is, a lényegest. A legnagyobb változást mégis a művész palettájának kivilágosodása, színskálájának intenzív gazdagodása, a színek szimbolikus alkalmazásának megjelenése és a festésmód már-már a kozmikus anyag-egyneműség képzetkörét sugalló, cirkuláló-vibráló játéka jelenti. A konstruktív szerkezetnek, a realisztikus részletábrázolásnak és az abszolút festőiségnek ez a szintézise Derkovits Gyula teljesítményének az a többlete, amivel végképp meghaladta hazai kortársainak problémafelvetési spektrumát, és aminek köszönhetően helyét a korabeli egyetemes művészet legkimagaslóbb teljesítményei közt kell kijelölnünk.

A hátralevő két évben a művész, ha lehet, még sokrétűbben bontotta és teljesítette ki az 1930—1932
között már a csúcsra ért, korának művészileg asszimilálható totalitását teljes mélységében átfogó és
kifejező életművét. Az utolsó évek is gazdag termést hoztak az önarcképek és az önportré vonatkozású
művek terén. Az 1932-ben készített *Rézkarcoló önarckép* József Attila sorait juttatja eszünkbe a költőről,
aki „az adott világ varázsainak mérnöke, tudatos jövőbe lát". Derkovits feladatvállalást sugalló
önarcképei között is az egyik legelmélyültebb és legkoncentráltabb ez, a festő műhelyének intimitásába is
beavató remekmű. Ugyanennek a problematikának a megfogalmazása az 1930-as *Hunyorító*, az ennek
szinte pontos tükörképét mutató 1934-es *Önarckép* és egy 1933-ban készített *Önportré*. A minden zavaró 580
elemtől megtisztított, élveboncoló őszinteségű, önmagát pszichikailag pőrére vetkőztető, tragikus
alaphangú fejportrék a betegségével küzdve erejét szinte végsőkig megfeszítő művész szenvedéstől
eltorzított arcát mutatják; annak az embernek az arcát, aki tudatában van annak, hogy ha idő előtt megy
el, túlontúl sok olyat visz magával, amit még át kellett volna adnia az utána jövőknek. Az 1932-ben
készült, *Asztalos* címen is ismert *Vinklis önarcképen* a munka, a teremtés és a jövő megtervezésének
gondolatkörét kapcsolja össze a művész az önvallomásszerűséget kölcsönző önportré műfajjal. Rejtett
önarckép az 1933-as *Artisták* főalakja, visszautalva az 1927-es *Kintornások* hasonló kérdéskört érintő 240
kettős önportréjára. Derkovits kintornásai és artistái nem szórakoztatni akarnak, hanem az élet
színpadán lépnek fel, kifejezve azt a szüntelen megaláztatást és félreértettséget, ami a művész
osztályrésze, ha feladatát és küldetését komolyan veszi. Az önarckép-problematika záróakkordja a
Nemzedékek (1932) korszakos szintézist megvalósító, sok-sok vázlaton érlelt kompozíciója. Az előtérben 429
a piros kötésű könyvet olvasó munkás az osztálya vezető szerepének betöltéséhez elengedhetetlen műveltség megszerzésének szükségességét jelképezi, kapcsolódva a nemzetközi szocialista művészetben is széles körűen elterjedt ábrázolási típushoz. A vöröses falon, a munkásfigura mögött függő tükör a mondandó tér- és időbeli érvényességét valósággal megsokszorozza. A gyermekét tápláló anya egyrészt a termékenység, a folyamatosság és a jövő szimbóluma, másrészt társ és cél is a központi alak vonatkozásában. Hiszen a munkásság harcának csak a jövő relációjában lehet értelme, önfeláldozása gyümölcseinek élvezői a saját gyermeke által is csak jelzett, elkövetkező generációk lesznek. Az egész kompozíció hátterében — mintegy harmadik dimenzióként — a múlt perspektíváját felvillantó nagy előd és tanító ezüstöskék fényben úszó arcképe látszik, Marxé, aki egy személyben jóságos tekintetű nagyapa, utat mutató forradalmi vezéregyéniség és a haladás irányát szimbolizáló, világnézeti-politikai jelkép is.

Az 1932-es évtől Derkovits mintha újra kiegyensúlyozottabbá válna; alkotói világának horizontjáról eltűnnek a szatirikus kritikai állásfoglalásra késztető témák és az osztályellentétek feloldhatatlanságát szuggeráló tragikus-katartikus víziók. Új értelmet talál a munkáját becsülettel és céltudatosan végző dolgozó ember ábrázolásában. Ennek az érzésnek első megfogalmazása a sok tanulmányon érlelt építőmunkás-sorozat, melynek az alkotó munka ábrázolásán túl az építés maga — mint a jelent gazdagító és közvetve a jövőt formáló tevékenység — a témája. Ennek megfelelően érdekesen értékelődik át ezeken a képeken a konstruktív befoglaló-keretelő és tagoló szisztéma jelentése. Míg a tragikus-szatirikus tusrajzokon a keretelő konstrukciót akasztófák merőlegesei és börtönrácsok kegyetlen párhuzamosai alkották, és amíg az egy síkban ábrázolt polarizált világot megjelenítő festményeken az ajtókeretek vagy kirakatok merőleges határolóelemei egymásnak feszülő energiákat tartottak féken, antagonisztikus társadalmi osztályok közötti határt jelentettek, addig az építésképek rácsszerkezete eggyé lényegül az állványokon vagy a hídtraverzek között dolgozó munkásokkal. A munkát keretelő, segítő, annak értelmet adó elhatárolásokká válnak a kompozíciók korábban elválasztó jelentésű határoló elemei. Az épülő állványzat létráit egymás fölé illesztő munkások mozdulatvilága az egyre feljebb és feljebb jutást szuggerálja. A téglahordó eggyé válik terhével, mely létét indokló, annak értelmet
497 adó teher, hiszen nem cél nélkül való kötöttség, hanem tárgya és eszköze a jövő építésének. A *Hidépítők* vagy pontosabban a *Hidat festők* (1932) című kép ezüst csillogású traverzszerkezete a rajta dolgozó munkások természetes élettere, létük magától értetődő közege, amit a figurák páratlanul racionális és szinte a vasszerkezet ritmikáját ismétlő mozdulatvilága is jelez. Az otthontalan, megrendült egészségű, pártkapcsolatát elveszítő Derkovits jóformán a halál küszöbén találta meg az örömnek és optimizmusnak azt a kimeríthetetlen forrását, amit az önfeledt kedvvel végzett értelmes munka még a legelnyomottabb és legkifosztottabb proletár számára is jelenthetett.

Kevésbé egyértelmű ember és munka, illetőleg ember és gép viszonyának jelentése a *Szövőmunkások* című kép (1933) és számos változata esetében. A gépsor és a munkát végzők eggyé lényegülése ezeken a képeken is kétségtelenül érezhető, de kérdőjelek merülnek fel, ha az ilyen mechanikusan végzett, az egyéniséget a tömegtermelésben feloldó akkordmunka értelmét keressük. A *Szövőmunkások* gépiesen ismétlődő mozdulatai fáradtságot és fásultságot sugároznak. E munkavégzés nem a jövőt építő, felszabadult alkotás, inkább a lélektelen, az embert is gépalkatrésszé silányító robot csüggesztő egyhangúságát érezzük a képen. Amint a *Hidfestők* motívuma is Derkovits újpesti Duna-parti barangolásai során merült föl, ugyanitt ragadta meg a művészt az a változatos kikötői és rakparti élet, amely a társadalmi elnyomáson túl a természeti elemekkel megvívott heroikus küzdelemnek is nap mint nap ismétlődő példáit mutatta, és így különösen alkalmas volt arra, hogy Derkovits Gyula munkásélet-apoteózisának kiindulópontjává és modelljévé váljon. A *Hajókovács* (1934), a *Csónakosok* (1933) és a *Dunai homokszállítók* (1934) számtalan vázlaton érlelt kompozícióin a művész végre meg nem valósított, korábbi freskó elképzeléseit pótló, monumentális megfogalmazásban állított maradandó emléket egy korszak és táj konkrét, reális, ugyanakkor egyediségében is egyetemes érvényű, sőt szimbolikus értelmű munkáséletének és proletársorsának. Ennek a feladatnak a megoldását csak a teljes azonosulás, az ők és az én különbségének teljes feloldódása, a téma egzisztenciális átélésének, sőt megélésének tökéletes ekvivalenciája szavatolhatta. Derkovits Gyulát fogyó életerejének utolsó emberfeletti megfeszítése, a jelenségek tudatos látásán túl a lelke legmélyén elementáris erővel működő és orientáló osztályösztöne, és a kellő pillanatban még maradék energiáiból is csodálatos összpontosításra képes művészi talentuma együttesen tette képessé e korában páratlan összegzés létrehozására.

A *Hajókovács* a monumentális munkásélet-apoteózist kifejező sorozat nyitánya. A vázlatok tanúsága szerint ez a kép is többalakos kompozíciónak indult. Fokozatosan tisztult le a művészben a munkásnak és teremtményének, az értelmes munkát szimbolizáló hajónak, a távolságokat legyőző és az emberek között kapcsolatot teremtő, ugyanakkor az elemek hatalmával is dacoló, a gőgös folyamon is úrrá levő, emberalkotta műnek a meghitt együttesét megjelenítő, kétszereplős ábrázolássá. Az elkészült hajótestre elégedetten rákönyöklő, jobbjában tartott szerszámát megpihenve leeresztő munkásfigura a „munka csatájának" egy ütközetén túljutva, győztesként áll előttünk. Költői távlatot ad a képnek az ember és a hajótest magabiztos nyugalma és a tovatűnő hullámok vibráló, impresszionisztikus fényjátéka közötti ellentét, amit finoman keretez a túlpart gyárépületeinek párába burkolódzó sávja.

Az ugyancsak számos előtanulmányon érlelt *Csónakosok* című képen (1933) új asszociációsort csillant meg a két evező férfi mozdulatainak harmonikus egybehangolása. A mű alaphangját a félkész hajótestek tövében erejét megfeszítve előrehaladó, a hullámok játékával dacolva minden akadályt legyőző, céltudatos ember küzdelmének igenlése, a művész és választott témájának teljes azonosulása adja meg. Előre és tovább; ez a művész szimbolikus és a társadalmi szférára is alkalmazható hitvallása.

A *Dunai homokszállítók* (1934) kétségtelenül a sorozat csúcsteljesítménye, és egyben Derkovits 578
életművének utolsó, egyetemes érvényű összegzése. Körner Éva szavaival élve monumentum, anélkül, hogy köztéren állna vagy épület falát ékesítené. A kompozíció érlelése során itt is a többalakos kísérletek után jutott el a művész a kétfigurás, végleges megfogalmazáshoz. A kép alkotóelemei közül kivételes szerephez jut a folyam vize, mely hullámzásával megbillenti a háttér uszályát, és érzékeny egyensúlyozásra készteti a bal oldali csónakon álló csáklyás figurát. A tatjával felénk forduló bárkán álló, és a hullámok kegyéből a kompozíció középpontjába emelkedő kiáltó munkás alakja a hullámzó-mozgó-változó elemek együttesében az egyetlen szilárd pont, és közlő, valamit tudató gesztusa a mondandó szempontjából is középpontba állítja. Mintha a jövőnek szóló derkovitsi üzenetet tudatná az elemek sorsszerű játékának engedelmeskedő, közömbös világgal. Bár a figura cseppet sem egyénített, nem túlzás, ha benne a sorsát vállaló, feladatával azonosuló, osztálya minden sérelmét-baját sajátjának érző és keresztútja végén ezerszer eltaposva is diadalmaskodó művészt, az osztálya képviselőjéből az egyetemes humánum szószólójává emelkedő Derkovits megszemélyesítőjét látjuk. Kiáltása fennszóval hirdeti a munkásosztály jövőbe vetett hitét és világot átalakító erejét.

Derkovits utolsó képeinek többsége az anyaság, az élet továbbadásának és szüntelen megújulásának misztériuma jegyében született. A művészt egész életében végigkísérő téma újszerű megfogalmazásai 1932-től sűrűsödnek a rajzok és festmények között. Élete utolsó két évében szinte központi problémaként foglalkozik az anya—gyermek-viszony minél letisztultabb, képletszerűen egyszerű megfogalmazásával. Szerepe lehetett ebben a közelgő és feltartóztathatatlan halál előérzetének csakúgy, mint annak a
ténynek, hogy nekik nem lehetett gyermekük. Mintha az ő bánatukat hordozná a *Vasút mentén* (1932) 431
című képen az ezüstös csillogású, elsuhanó kerekek árnyékában közömbös szomorúsággal bandukoló öregedő emberpár, akik közül az asszony Derkovits nagykendőbe burkolódzó, kitaszított, fázó, szenvedő anyáinak típusát előlegezi. Ez a nőtípus kapcsolódik a komplex jelentésű tél képzetkörrel az
1932-es *Asszony hóban* című képen. Ugyanebben az évben keletkezett a *Gond* megdöbbentő 433
monumentalitású, kortalan asszonyfigurája, aki talán azért burkolódzik végtelen fekete kendőjébe, mert mellette ülő gyermekének nem tud enni adni. 1933-ban keletkezett az *Anya gyermekével* című festmény, amely a gyermekét a hófúvástól védve magához ölelő, riadt mozdulatú asszony megkapó ábrázolása. Kendőbe burkolt, terhes proletárasszonyok és gyermekükkel önfeledten játszó, kortalanságukban is fiatalos anyák ábrázolásai váltakoznak az 1933-as tanulmányrajzokon. Ezek sorozatának tanulságait leszűrve érlelődött meg a művész két összegző igényű festménye, az 1933-ban készített *Anyaság* és az
1934-es *Anya*. Az első az élet minden viszontagságával dacoló, a mozdulatait elnehezítő terhesség ellenére 577
is fiatalos és életigenlő, duzzadt lábain is szilárdan álló, hivatásának tudatától megsokszorozott erejű proletárasszony típusának megkapó közvetlenségű megfogalmazása, míg az utolsó anyakompozíció festőileg minden eddigi Derkovits-képnél oldottabban és varázslatosabban jeleníti meg az élet örök körforgásának és az értelmes anyag elpusztíthatatlan örökkévalóságának felfoghatatlanságában is egyszerű, összetettségében is egyértelmű misztériumát. A közel négyzetes képtérbe szorított anyaarcon, mint végtelen termőföldön babrál, játszik a gyengéden tartott csecsemő, aki réveteg eszmélésében szemmel láthatóan magáénak érzi az egész világegyetemet, sőt: ő maga az új, a jobb világ, a jövő múltat feledtető ígérete. A boldogan hunyorító s a szemmozgást ismétlő, azt megsokszorozó ráncok körkörös barázdái révén a lét egyetemes terrénumává táguló anya-arc a végtelen lehetőségeket rejtő jövendőt, az egy-egy szempillantásra a jelenben is átélhető örökkévalóságot teszi szemléletessé. Azt a meggyőződést sugallja, hogy bár az egyén halandó, a közösség érdekében tett cselekedetei az egyetemes életet szolgálják, és ezáltal a cselekvő ember számára is biztosítják a bármily részleges voltában is teljes értékű egyetemességet, az elkerülhetetlen halál, az életerőt romboló elmúlástudat legyőzését.

Ugyanez a gondolatkör fogalmazódik meg Derkovits Gyula utolsó művében, a halálakor a műterem falára rajzszögezve maradt *Fázó asszony* című képen. A minden eddiginél szűkszavúbban és lényegre

törőbben fogalmazott asszonyfigura a tél viszontagságai közepette kendőjébe burkolódzva igyekszik helytállni, megküzdeni a számára talán semmit sem ígérő élet puszta fenntartásáért. A művész özvegyének írásából tudjuk, hogy Derkovits azt a csillapíthatatlan fázást és hidegrázást fogalmazta meg e képen, melyet elhatalmasodó betegsége során maga élt át. Még a figura mozdulatait is saját magán próbálgatva érlelte a művész.

A *Fázó asszony* festése közben érte utol Derkovits Gyulát a halál. 1934. június 18-án Munkácsy utcai lakásukban vett búcsút az élettől, alig negyvenévesen. A diagnózis egyértelmű volt; a hiányos táplálkozás és elhanyagolt tüdőbaja emésztette föl életerejének utolsó tartalékait. Halála kapcsán a művész barátai, a baloldali sajtó ismert kritikusai — elsősorban Mihályfi Ernő és Bálint György — joggal írtak a fennálló társadalmi rend felelősségéről. Derkovits műve azonban pillanatig sem merült feledésbe. Az Ernst Múzeum-beli gyűjteményes kiállítás nyomán jelentőségét azok is kénytelenek voltak felismerni, akik, amíg élt, nem támogatták, vagy éppen gáncsolták a művészt. A szárnyait próbálgató új, fiatal szocialista művészgeneráció pedig már életében is mesterét tisztelte Derkovits Gyulában, és művészi örökségét példaképének tekintette.

Derkovits művészetének tanulságát találóan fogalmazzák meg Bálint György 1936-ban papírra vetett sorai: „Az elnyomottak és megalázottak, az éhezők és fázók, az ellenállók és harcbaindulók testi és lelki világát elevenítette meg, rácáfolva a nyárspolgárok előítéletére, hogy magasrendű képzőművészet és mondanivaló nem fér össze. Derkovits piktúrája olyan légiesen átszellemült, mint a zene és mégis tele van valósággal, éles és kegyetlen igazsággal."

DÉSI HUBER ISTVÁN

A Képzőművészek Új Társasága 1936. februári kiállítása alkalmával a Népszavában Szélpál Árpád a következőket írta Dési Huber Istvánról (1895—1944): „Külön akarunk foglalkozni a kiállító művészek közül azokkal az értékes fiatal tehetségekkel, akiknek munkáiban egy új szellem bekapcsolódását látjuk a modern művészetbe... Elsősorban Dési Huber Istvánt említjük, aki ennek a kiállításnak a legnagyobb meglepetése és legtöbbet ígérő tehetsége. Őbenne találkozik a szemlélet és a festőiség a legművészibb és legátgondoltabb kifejező erővel. *Szőlő és kenyér* című csendélete új távlatok felé mutat. Ha lesz ereje harcát megharcolni, akkor Derkovits utóda lehet."

A kortárs kritikus értékelő megállapításából kiviláglik, hogy a saját kora pontosan tudta Dési Huber István helyét, és ezt éppen olyan időpontban jelölte ki, amikor a Szocialista Képzőművészek Csoportjához napi kapcsolataiban már nem, csupán világnézetük közössége révén tartozott. A festő nézeteit a művészet alakításának gyakorlati kérdéseiben nem fogadták el. Nem jutottak soha egyezségre abban, hogy a szocialista művész feladata abban áll-e elsősorban, hogy a párt és a munkásosztály napi harcát támogassa, vagy abban, hogy keresse és kifejezze ennek a harcnak esztétikai érvényű, általánosítható vonásait. Dési Huber az utóbbi felfogás következetes képviselője volt. Maga a csoport éppen ebben az időben esett szét átmenetileg; az alapítók és a később hozzájuk csatlakozók — elveik fenntartása mellett — egyénileg alakították tovább művészetüket.

A fentebbi idézet olyan időből származik, amikor Dési Huber István művészpályájának feléhez ért. Tíz év volt mögötte, ennek a tíz esztendőnek nagyobbik része a tanulás, a készülődés ideje, a másik fele — amint az idézett kortársi értékelés is mutatja — a leszűrt konzekvenciák, az első maradandó művek megalkotásának ideje volt.

A Szocialista Képzőművészek Csoportjával való vitái ellenére azon az úton haladt tovább, amelyet a húszas—harmincas évtized fordulóján közösen kerestek azzal a szándékkal, hogy új életre keltsék a szocialista művészetet. Formájában korszerű, az európai művészeti áramlatok progresszív törekvéseihez kapcsolódó művészetet akartak teremteni. Orientációjuk szükségszerűen a cézanne-i kezdeményezések felé vezették őket, ám bármily különösnek tűnik, ezt elsősorban nem a hazai, a kortárs művészetben párhuzamosan élő eredményekből vették át a maguk törekvéseibe, hanem — és különösen maga Dési Huber — a művészettörténeti irodalomból merítették. Ily módon a cézanne-i örökség harmadszori átértékelését végezték el úgy, hogy az előttük járó két másik tömörülés, a Nyolcak és az aktivisták

hasonló szándékai és elért eredményei nem érintették őket. Dési Huberben is csak évekkel később született meg az igény, hogy a korabeli művészet közvetlen múltját és a kortárs törekvések javát közelebbről megvizsgálja, tanulságaikat leszűrje, a maga törekvéseiben is felhasználja.

Dési Huber Nagyenyeden született. Apja órás és ékszerész volt. Anyja korán meghalt. Iskolába keveset járhatott. A négy elemi után a nagyenyedi Bethlen-kollégiumban végezte el a gimnázium első osztályát. Ezután apja csődbe ment. Az ezt követő 10—12 évben — mint egy önéletrajzában írta — a társadalom minden rétegével érintkezésbe került. „Egész közelről láttam az erdélyi mágnások életét és megismertem a középosztályt, a polgárságot, kitapasztaltam életformáikat, szokásaikat ... Az életkörülményeim olyanok voltak, hogy mindenhova elvetődtem. Éltem szolgák között, olykor magam is mint szolga... De voltam szabad munkás is és voltam független csavargó..." Hol magányosan, hol fivérével, de mindig teljes bizonytalanságban élt, nem tartozott senkihez, egyetlen öröme az olvasás volt.

Az első világháború kitörése Budapesten érte. Fivérét, aki akkor a Műegyetem hallgatója volt, már a háború első napjaiban behívták, és rövid kiképzés után a frontra vitték. István önként jelentkezett, és 1915 nyarán már ő is a harctéren volt. Ezekre az eseményekre így emlékezett: „Tizenkilenc éves voltam, amikor bevonultam. Negyven hónapot töltöttem a különböző harctereken, ahonnan kisebbfajta tüdőbajjal és egy valamennyire benőtt fejjel kerültem haza." Amint leszerelték, Désre ment, ahol apja időközben újra üzletet nyitott, és igyekezett alkalmat teremteni középső fiának a maga mestersége elsajátítására. Mivel az ötvösség megkívánt némi rajzkészséget és -tudást, hozzáfogott a tanuláshoz. Egy dési rajztanár, Szopos Sándor köré csoportosult néhány olyan fiatal, akik hozzá hasonló okból rajzolni akartak. Így jött létre az a kis szabadiskola, ahol megszerezte az egyszerűbb ismereteket, melyekre a rajzolásnál szüksége volt. Új foglalatossága a vártnál nagyobb hatással lehetett rá, mert már említett életrajzában így emlékszik erről: „Mintha az eddig leélt huszonnégy évem alatt folyton ezt kerestem volna, oly mohón vetettem rá magam."

A Désen töltött két esztendő után apja segítségével ötvös segédlevelet kapott. 1921-ben Pestre költözött. Munkát mint ezüstkovács talált; tálcákat domborított egy gyárban. Rövid ideig az Iparművészeti Iskola esti tanfolyamára járt rajzolni, majd Podolini Volkmann Artúr festőiskolájába iratkozott be. Az iskolával is, a gyárral is szerencséje volt. A gyárban szervezett munkások vették körül, és azonnal elkezdték tanítani. Nemcsak azokat az ismereteket és fogásokat tanulta meg tőlük, amelyekre az ezüstkovácsnak szüksége volt, hanem azokat is, amelyek társadalmi hovatartozását egyszer s mindenkorra tisztázták. Ettől az időtől kezdve — amíg csak dolgozott — a nemesfémesek szakszervezetének tagja volt. Számos tanulókör és szeminárium hallgatója volt, később már ő maga is tanította a szakmához és a szakszervezethez tartozó fiatalokat.

Podolini Volkmann Artúrnál három éven át tanult. A negyedik esztendőben részt vett az iskola növendékeinek közös kiállításán, amelyről a Népszava 1924. április 25-i száma közölt terjedelmes beszámolót. A kritikus megítélése szerint a tanítványok többsége tehetséges, „. . . tehetségüket már ma is a jövőben várható hírnevük legkomolyabb ígéretének kell tekintenünk... Huber István (ötvös) *Műhelyben* című képe kitűnő megfigyelésről, erős jellemről, erőről tanúskodik."

Néhány héttel ezután, 1924 tavaszán már Milánóban volt sógorával, Sugár Andorral együtt. Ennek az utazásnak a tervét már hosszabb időn át melengette. Először arra gondolt, hogy Párizsba utazik, de mivel a tartózkodáshoz munkavállalási engedélyt is kívánt, jól meg kellett gondolnia, hova megy. Alapos tájékozódás után esett a választás Milánóra, emellett szólt az is, hogy a háborút követő gazdasági válság Olaszországot még nem érte el. Vállalkozását — némi nehézség árán — szerencse kísérte, kapott munkát, ötvösként dolgozhatott. Néhány hónap múlva felesége is követte őket, kettejük keresetéből biztosítani tudták megélhetésük költségeit.

Milánóban egy munkásember életét élte. A három év során háromszor volt munkanélküli. Rendkívüli erőfeszítéseket kívánt tőle, amit további fejlődése érdekében tett. Később elhatalmasodó tüdőbajának előjelei azonban már ekkoriban jelentkeztek. Napi munkája után Kron Béla grafikus műtermében rajzolhatott, megfigyelhette és megtanulhatta a rézkarcolás szakmai fogásait. Munkaszüneti napokon a képtárakat, a várost járták, amikor csak tehették, kimentek a tavak környékére, ahol rajzolt, s rajzai nagy részét később lemezre is karcolta. A festés még mindig vágyálom volt számára, terv, ami talán egyszer megvalósulhat. Kron Béla jó mesterember volt, akitől, ha mást nem, de a karcolótű kezelését meg lehetett

tanulni. Dési Huber sem témát, sem felfogást nem vett át mesterétől. Kettejük munkáját összehasonlítva azonnal rájövünk, hogy Dési Huber már a kezdet kezdetén rendkívül érzékenyen reagált a hangulatokra, és a látványból biztos kézzel választotta ki a lényeget. Kitűnően rajzolt és komponált, jeleneteit lényegre tapintó módon építette fel, és — a rézkarcolás lelke — a fény—árnyék kezelése is hibátlan lapjain.

Témáit közvetlen környezete, saját életkerete nyújtotta. Vedutáit lakhelye környékén, a külváros keskeny utcáiban, festői hangulatú sikátoraiban rajzolta. Gyakori témái a külvárosi negyedeken átkanyargó, a budai Ördögárokhoz hasonló patak, a Naviglió, a víz két partját összekötő kis hidak, különös formájú, idő ette házak, utcai mutatványosok, koldusok, a környékbeli borozókban üldögélő, fecsegő emberek. Rézkarcai között vannak önarcképek és arcképek is (pl. *Giandante X.*, a magát anarchistának valló olasz fiatalember arcképe és a művész feleségének, valamint közeli barátjuknak, *Bauer Irén*nek a portréja). A milánói rézkarcokkal odakint két kiállításon szerepelt: az egyik egy firenzei tárlat volt, a másik az 1927-es torinói kvadriennalé, a kettő között pedig Budapestre, a Munkásifjak Képzőművészeti Kiállítására küldött műveiből. Ösztönzésnek kiváló alkalom volt mind a torinói, mind a firenzei kiállítás, de a legtöbbet mégis itthoni szereplése jelentette. „Huber István és Sugár Andor ötvösök, akik jelenleg Olaszországban műhelyben dolgoznak, onnét küldték haza grafikai munkáik nagyobb kollekcióját... A grafika valóban hivatott művelője mind a kettő. Tudásuk, technikai felkészültségük a karcolótűvel való bánás készsége a legkomolyabb értékeket produkálta mindkettőjüknél. Csupa olasz figurális és tájmotívum, de hazai emlékek is megrögződtek itt-ott. Huber egy *Hegyi beszéd* lapja megfog monumentális elképzeléseivel."

Három és fél esztendei távollét után, 1927 őszén tértek haza. Hat évvel korábban úgy jött el Erdélyből, hogy csak sejtette, mit szeretne tenni, mivé szeretne lenni. Milánóból érkezve már pontosan tudta, mit akar. Első lépései szükségszerűen a művészeti közélet felé vezették, amelyhez az évtized elején természetesen kevés köze volt. Legelőbb egy kiállítás lehetőségét kereste; a bemutatkozáshoz ott voltak rézkarcai és rajzai, amelyeket Milánóban készített. A Mentor könyvkereskedés adott otthont a kiállításnak, amelyet Sugár Andorral közösen rendezett. A kritika érdeklődéssel fogadta: Elek Artúr és Rabinovszky Máriusz írtak a kiállításról, a Népszava is figyelmet szentelt nekik. „...mindkettő valóban művész, tehetséges ember, komoly készültséggel, kultúrával és tudással." Az a megállapítás, hogy a művészpályán szívvel és tehetséggel — nem pedig rutinnal — indult el, biztatásnak számított. Jelentős eredmény volt az is, hogy a Mentor kiállítása után a KUT tagja lett, 1928-tól kezdve rendszeresen küldött hozzájuk műveket, és részt vett a társaság kiállításain. Ezekkel a tényekkel vette kezdetét művészetének
399 első szakasza, amelyet olyan művek fémjeleznek, mint a *Nyitott ablak a dési templommal* (1930 körül), az
423 *Ásós ember* (1931). A korszak kezdetén még csak rajzoló, rézkarcoló, tehát grafikai műfajokkal foglalkozó művésznek el kellett jutnia odáig, hogy a festői kifejezés eszközeit megismerje, birtokba vegye. Majdnem hiánytalanul megőrzött s együtt tartott életművében megtalálhatók azok az első olajképek, amelyek jól szemléltetik az ember és az anyag küzdelmét. Keletkezésük idején, 1929-ben és 1930-ban valamennyit kiállította, s ma ezek a képek — például a *Csendélet mandolinnal és álarccal*, valamint a *Három korsó* — illusztrációi lehetnek azoknak a későbbi, pályakezdését és festői problémáit feltáró írásoknak, amelyeket a művész a harmincas években folyamatosan közreadott.

Dési Hubert művészete sohasem tartotta el. Kenyérkereső munkás volt, ezüstkovács mindaddig, amíg dolgozni tudott. A művészeti közélet és a munkásmozgalom kettős sugárzásában élt, és elhatározott szándéka, tudatos célja volt, hogy a „küzdő osztályt", harcának lényegét, egyetemes vonásait, erkölcsi erejét fejezze ki műveiben. Másokkal összefogva a szocialista művészet megteremtésén fáradozott. Ezen
299, 300 az úton igen fontos állomás volt az a nyolc linóleummetszetből álló sorozat — a *Negyedik Rend* —, amelyet 1928 őszén, előbb az Alkoholellenes Munkások Szövetségében, majd a Népszava Könyvesbolt nagykörúti kirakatában állított ki.

A Magyar Tanácsköztársaság közelgő, tizedik évfordulója előtt a proletárforradalomnak és a proletárdiktatúra négy és fél hónapos fennállásának emlékét idézték ezek a lapok. A proletariátus harcát, forradalmának győzelmét, a tragikus véget, a leveretést nyolc jelenetben megfogalmazó mű annak a fellendülésnek a dokumentuma, amely a húszas évek végén mind a magyar, mind az európai munkásmozgalom jellemzője volt. Noha a munkásság harcát idéző, agitatív szándékú lapok nem érik el az egy évvel később keletkezett Derkovits-mű, az *1514* című sorozat drámai erejét, de az úttörő szándék és

a kort dokumentáló gondolatsor világos kifejezésének értéke nem vonható meg tőlük. Bokros Birman Dezső 1920-as *Jób-mappá*ja óta ilyen típusú grafikai alkotás nem került közönség elé. A pusztulás felett jajongó, gyászoló Jób az évtized kezdetét kísérő érzések és hangulatok kifejezője, Dési Huber metszetei, noha múltat idéznek, mégis jövendölnek és a jövő felé mutatnak.

A festő könyvtárának ismeretében megalapozott az a feltevés, hogy már a Podolini Volkmann-iskolában töltött évek során figyelemmel kísérte az európai művészet kortárs jelenségeit. A *Negyedik Rend* tisztán felismerhető őse Masereel, akinek minden — annak idején Magyarországon is kiadott — műve megvolt Dési Huber könyvtárában. A más nemzethez tartozó, ám hozzá mégis közel álló kortárs képformáló ereje, nem kevésbé műveinek témája volt hasonló ahhoz, amit a maga metszetein el akart mondani.

A sorozat címlapján, elszórt külvárosi házak között erősen megvilágított kéz kalapácsot emel. Ettől a jelképes középponttól jobbra áll az agitátor, aki majd a második lapon tűnik fel a sorozat főszereplőjeként. A címlap bal oldalán lent magasra tartott karokkal, futó férfi; őt az ötödik, az *Örömhír* című lapon látjuk viszont. A *Negyedik Rend* lapjai nem egyöntetűen erősek. A művészi mondanivalót legteljesebben, maradandó érvénnyel közvetítő képek az *Összecsapás*, az *Örömhír* és az *Áldozatok* 299
temetése. Az utóbbin egy hosszú és keskeny, fordulókkal megtört utcán szabályos rendben — zászlókkal és magasra emelt táblákkal — vonul a gyászoló, fekete tömeg. A vonulók sötétjét-sűrűjét még sötétebbre fokozzák a föléjük magasodó, világítóan fehér házfalak. Dési Huber ezt a sötét-világos szerkesztő elvet és várható hatását jól kidolgozta, megismerte már a milánói korszak rézkarcain. A kép és a jelkép esztétikai viszonyát is akkor kezdte tanulmányozni, amikor a rézkarcolással ismerkedett. Az *Önarckép várossal* című lapján vagy az *Utcai mutatványosok* című rézkarcon ott látjuk már azokat az elemeket, amelyekből a linómetszeteken is építkezett.

A *Negyedik Rend*del körülbelül egy időben karcolta a *Magyar táj* és a *Táncoló fák* című lapokat, melyekkel grafikusi tevékenysége lezárult. 1929-től egyre sürgetőbbnek érezte, hogy olajjal és ecsettel fejezze ki — elméletben oly tisztázottnak tűnő — világnézetét, és az osztályharc lényegét érintő mondanivalót. Ezzel az elhatározással lépett annak a kettős küzdelemnek az útjára, amelyet végigjárva azzá lett, aminek tiszteljük, akit úgy ismer és becsül művészettörténetünk, mint a szocialista művészet markáns egyéniségét és kiemelkedő mesterét.

„Mint művész magamfaragta ember vagyok..." — írta visszaemlékezve a festőpálya kezdetének nehéz, nagy kitartást követelő éveivel kapcsolatban. Tétovázás nélkül látott hozzá, hogy megtanulja a színek törvényeit, a tárgyak és a tér összefüggéseinek rejtelmeit. Gyakorlati vizsgálódását elméleti tájékozódással egészítette ki; ezekben az években Cézanne és követői, Lyonel Feininger és Juan Gris képei, művészeti írásai foglalkoztatták. Elvek és reprodukciók, mellettük a saját, nagy nehézségek árán szerzett tapasztalatai. De, mivel ismerte képességeit, s tudta, mi az, amit teljesítenie kell, nem szegte kedvét, hogy kezdő festőnek tartották.

1930-ban egy magánlakásban — a Kovács Szalonban — mutatott be pár olajképet. Ezekről a képekről valóban nehéz lett volna egyebet írni, mint amit megírtak: „Dési Huber olajképein a leegyszerűsítés még nem rezumálás, csak Cézanne emléke. Azért világításos templomképe a tompa színek ellenére tiszteletreméltó keresés." A kezdő festőnek a műkritika mintegy a nem létező mester korrektúráját pótolta. Egy évvel később, 1931-ben újra vállalta a kiállítással járó izgalmakat. Csak így bízhatott abban, hogy céljához, ha lassan is, de közelít. Az 1931-es kritikák Gyulai Farkas megállapításaiban foglalhatók össze, aki a következőket írta: „Egy-egy részletben már jelzéseit kapjuk annak, hogy ez nem végleges állomás, s ennek a tehetséges művésznek a felszabadulása megkezdődött. Hatásos színkultúrája és biztos dekoratív megoldásai most kiállított képeinek megbecsülendő tulajdonságai."

Az 1930-as kiállításon a *Három alma*, a *Három korsó*, a *Román lány* és egy, a *Dési templom*ot ábrázoló kompozíció szerepelt. Egy évvel később a *Nyitott ablak*, az *Erkélyajtó* és a *Dési templom*nak egy újabb 399
változata került kiállításra. Fejlődéséről ezek a képek egyenként keveset árulnak el, inkább csak törekvéseit jelzik. A kezdő festő első lépéseinek elméleti alapja a következő volt: a kép felülete zárt sík, amelyen úgy kell felépíteni a kompozíciót, hogy az ne kerüljön ellentmondásba a hordozó felület — vászon vagy fal — természetével. A teóriát a *Román lány*, az *Orosz blúzos diáklány* profil változata és a

Dési templom első variánsa ma is jól illusztrálja. Mind a három képen úgy rendezi el a részleteket, hogy azok egymással és a zárt háttérrel felbonthatatlan, logikus szín- és formaegységet tükrözzenek. E képek színvilága valóban halk, külön-külön talán sápadtnak is tűnnek, ám ha együtt látjuk őket, kiviláglik elhatározott szándéka, hogy a rózsaszínek és kékek egymáshoz nagyon közel álló változataiból lazúros színfelhordással a részek és az egész új összhangját hozza létre.

A már említett *Dési templom* és ennek különféle változatai éveken át foglalkoztatták Dési Hubert, többek között ez volt az egyik kedvelt kísérleti témája. A kép alapgondolata a külső és belső tér harmonikus összefoglalása. A képet alkotó részletek válogatásával, a színek áthangolásával, s főként a téralakítás elvével és festői lehetőségeivel — egy képi gondolaton belül — majdnem egy évtizeden át foglalkozott. Ennek a kísérletnek különös fontosságot kölcsönöz a téma és annak európai, a középkorig visszanyúló, a kortárs művészetben gyakori feltűnése. Henri Matisse egész sorozatban festett ablak-csendélet-szobabelső összekapcsolását variáló képeket. A témát megtaláljuk André Derainnél, Albert Marquet-nál, Picassónál. A magyar kortársak közül Paizs-Goebel Jenő, Bernáth Aurél, Derkovits Gyula, Schubert Ernő festettek, ha más felfogásban is, de az alapgondolatban ezzel rokon képeket.

A *Dési templom* mellett érdekes kísérlet volt a korai, a harmincas évek elejéről származó arcképek sorozata. Nem arról van szó, hogy Dési Huber barátok vagy netán megrendelők portretírozásával foglalkozott volna. Az ember ábrázolásáról — hogy az lesz majd a fő célja — sokat elmélkedett, írt és beszélt, de az első arcképeknek nincs közük konkrét személyhez. A *Borivó* meg a *Szalmakalapos paraszt körtével* című alkotásokban az emberalak és a tér, valamint a színek egymáshoz való viszonya volt a vizsgálat tárgya. Dési Huber az ember általános fogalmától elindulva jutott a megnevezhető egyedig, az általánostól a különösig.

Dési Huber rejtett önarcképeihez a kulcsot az 1964-ben megrendezett kiállítása hírére felbukkant *Vörös blúzos önarckép* adta a kezünkbe. A kép Dési Huber több alkotásának értelmezésében segített.
423, 434 Bebizonyosodott általa, hogy az 1931—1934 között készült *Ásós paraszt, Ásós ember, Vasmunkás* a festőnek, ha nem is vonásról vonásra hű, de egyfajta séma szerint átalakított, tehát rejtett önarcképe.
435 Ezekkel a képekkel egy időben keletkezett a *Tömeg* című, nagyméretű rajzokból és temperával festett képekből álló sorozata. Ezeknek a kompozícióknak mértani, máskor eszmei középontjában szintén ő maga áll, tévedhetetlenül ráismerünk rajtuk. Így bővült vizsgálatának tárgya: ember és tér, ember és szerep. A *Tömeg* ugyanis sztrájkoló munkásokból, tüntetőkből áll. Öt-, hétfigurás változatokban akarta a festő az osztályharcos tömeget megjeleníteni, a kompozíciók középpontjában önmaga ábrázolásával pedig a tömeggel való összetartozását akarta kifejezni; hogy őt is az fűti és vezeti, ami őket összekovácsolja.

1930—1934 között számos csendélet került ki ecsetje alól: A *Csendélet hegedűvel* például ugyanazokat a formaproblémákat veti fel, mint a *Dési templom*-változatok vagy az alakos kompozíciók: szerkesztés, színösszhang és természetesen a mondanivaló, amely ebben a műfajban sem maradt el a már említettek mögött. Legkorábbi ilyen képe — a *Csendélet mandolinnal és álarccal* — még a kezdetet idézi, és inkább nyers kísérlet, mint valóban megvalósult mű. A fent említett *Csendélet hegedűvel* vagy a *Csendélet Liebknecht-emléklappal,* továbbá a *Sarló-kalapácsos csendélet* már kiérlelt példák, s még a harmincas évek első feléből származó *Csendélet szőlővel és kenyérrel* is egyre feloldottabb, festőibb korszak hírnöke.

A KUT 1934 áprilisában rendezett tavaszi tárlatán újabb képeivel jelentkezett: *Déli pihenő, Teréz-portré, Pihenő szénbányász.* Dési Huber ezen a kiállításon, ezekkel a művekkel lett elismert festő. „Dési Huber elsőrendű ígéret, különösen értékes képeiben a rajzolásvágy . . . már teljesen önmagára talált . . . Dési Huber festett egy izmos, tagbaszakadt, aranyosan megvilágított bányászt napfényes szénaknában. Nagyon erőteljesen festett kép. Az öreg Teréz temperaképéből, átmodellált arcából szomorúan tekint ránk az élet értéktelensége" — írja a korabeli kritika.

501 A *Déli pihenő*n egy barna palánk árnyékában parasztasszony alszik. Mellette zöld mázas korsóban ivóvíz meg egy darab kenyér, ettől jobbra egy fa sötétebb barna törzse látszik. A palánk mögött balra és fent — mintha domb élén látnánk — a falu fehér, a palánk barna színeivel összhangban tartott piros tetős házai. Csend veszi körül a pihenő alakot. A kép nyugalmat áraszt, érezteti a nyár melegét, a nagy hőséget, a gabonaérés idejét. A *Teréz* egy riadt tekintetű, beesett arcú asszony képe. Egy szóban összefoglalhatjuk tartalmát: szegénység. Csontos kezét az ölében nyugtató, fáradt asszony mögött a háttér osztatlan síkban

zárja le a kép világát, amelyen bővebb eszköztárral sem lehetett volna többet érzékeltetni. A *Pihenő szénbányász* Meunier *Teherhordó*ját juttatja eszünkbe. Dési Huber átfogalmazásra kínálkozó lehetőségként fogadta el Meunier szobrát. Az 1933-ban festett *Pihenő szénbányász*t tíz évvel később *Teherhordó* címen újra megfestette. E nagyméretű, alakos képein Dési Huber a mozgalom és a munka pátoszát akarta kifejezni. Az *Ásós ember* és a *Vasmunkás* festőibb, érettebb formában a *Pihenő* 423, 434
szénbányásszal rokon gondolat szülötte; mindhárom alak a köznapok hőseit mutatja be.

Dési Huber első festői korszakának leglényegesebb eredményeit a festő saját szavaival foglalhatjuk össze: „A kubizmus valósággal leigázott, s én évekig éltem a bűvöletében. Ez az irány, melyet nálunk oly kevesen értenek és még kevesebben értékelnek, teljesen új szakaszt nyitott meg a művészetben. Mestereinek kb. ugyanaz, vagy ahhoz hasonló szerep jutott, mint a rennaissance-ot megelőző, jobbanmondva elindító Masacciónak, Castagnónak, Ucellónak. Mint azok, úgy ők is egy új világkép ábrázolási szisztémájára jöttek rá kísérletezéseik között. Hogy ez az irány milyen mértékben alakította át már eddig is az ábrázolást, csak utódaink fogják tisztán látni. Hogy a magam útjára térjek vissza, a kubizmusban én elsősorban új festői diszciplínákat láttam, vagyis annak lehetőségét, hogy művészi észjárásomnak nagyonis hibrid, ellentétes elemeit közös nevezőre hozzam és egységes formába gyúrjam. Mindez nem ment küzdelem nélkül..."

Dési Huber Istvánnak ezek a törekvések és eredmények egyszer s mindenkorra helyet biztosítottak a modern magyar művészetben. Levelezéséből azonban ismerjük azokat az alkotói problémákat is, amelyek már a harmincas évek első felében jelezték, hogy festészetének a kubizmus hatása alatt kiépített formarendjét nem tartja véglegesnek, s művészetében előbb-utóbb változás következik be. E változásnak beszédes tanúja az 1934-ben megfestett *Fecske utca* és az 1935 nyarára datálható *Kubikusok*. Mindkettő lényegesen eltér a korábbi művek szerkezetétől, gazdagabb, árnyalatosabb színkezelés és térértelmezés jelent meg ezeken a vásznakon.

Dési Huber — egyre súlyosbodó tüdőbaja miatt — 1931-től komoly orvosi kezelésre szorult. Ettől az esztendőtől kezdve a budakeszi Erzsébet Szanatórium vissza-visszatérő betege lett. 1935 nyarán állapota olyan mértékben rosszabbodott, hogy megmentésére műtéthez folyamodtak. 1935 nyarától az 1936-os év végéig volt kint Budakeszin, alkotói munkássága erre az időre megszakadt. Így megakadt az az új fejlődés is, amit az 1934- és 1935-ös év kezdetén befejezett vagy felvázolt képei ígértek. Mozgási lehetősége az első fél esztendőben korlátozott volt. Nem is rajzolhatott. Ebben az időszakban addig megtett útját gondolta át, és igyekezett levonni annak tanulságait. Gondolatait feleségéhez sűrün küldött leveleiben foglalta össze. Később, amikor állapota némileg javult, olvasással töltötte idejét, majd különböző tanulmányterveket szőtt a művészetről, politikáról, a magyar és az európai művészet helyzetéről, irányzatairól. Leveleiben egyre többet foglalkozott a természet jelenségeivel, amelyeknek megfigyelésére Budakeszin — az adott körülmények között — bő lehetősége volt. A hajnalokról és az alkonyatokról, a színekről és az évszakok változásairól szóló levelei lírai vallomások az élet szépségéről. 1936 tavaszától már kijárhatott a parkba, rajzolhatott. Sétáin bejárta, ölről ölre felfedezte a szanatóriumhoz tartozó. erdőkkel határolt területeket. Nagyméretű szénrajzokból egy egész sorozatot vitt haza: *Budakeszi farakások, Csonka fák egy szakadék szélén, Budakeszi erdő* (valamennyi 1936). A rajzolás mellett a vízfestés technikájával is 777
kísérletezett.

Meggyógyítani nem tudták, csak meghosszabbították az életét. Miután elhagyta a kórházat, a téli hónapok múltával elkezdett dolgozni. Egy buja kert és a falu határa a színhely, ahonnan motívumokat gyűjthetett. A tétlenség hosszú hónapjai során festői szemlélete sokat változott. Az új környezet hatására keletkezett műveken mutatkozott meg az időközben végbement változás. Ezek hangulata különbözik a budakeszi levelek lírai hangjától, és a rákoscsabai határ szelídségéhez, békés szépségéhez sincs közük. A jelenségvilág — a színek, fény, fák vagy a nép munkája a határban — csak ösztönző mozzanat volt ahhoz, hogy a gondolatban születő kép formát öltsön.

Új festői korszakának egyik fő műve a *Viharmadarak* (1938). Ennek a képnek a keletkezéstörténetét 797
kitűnően megvilágítja barátjához, Méliusz Józsefhez írt levele. Kint sétált a rákoscsabai határban, és meglátta, hogy az egyik tábla végében egy öreg paraszt kapál, és úgy küzd, gyötrődik a kapával, mintha ellenfele volna a föld, amellyel verekednie kell. A vásznon a tavaszi határban, kukoricatáblán kapások dolgoznak: két asszony és egy férfi kapál. Derékszögben meghajló testük minden erejével küzdenek. A

felettük sötétlő ég alatt nagy madarak szállnak, riadt repdesésük vihart jelez. A barnás, frissen kapált földből kinőtt friss, zöld kukoricaszárak között tüzesen világít az egyik asszony piros réklije és szoknyája. Mögöttük a mélyen fekvő horizontig nyúló földek zöldeskék átmenetben találkoznak az éggel, a felhők peremét halványpirosra festik a lebukó nap sugarai.

Látomásos jellegű képek a *Dinamikus táj*, a *Nagyon öreg temető* és a *Virágzó fák*. Ezekkel körülbelül egy időben készült — nem friss élmény, ám annál elevenebb emlék alapján — a *Gyár az erdőn*, és
795 változata, a *Budakeszi vörös kémény* (1937). Olajképeivel együtt egy egész sor fontos szénrajz is keletkezett: a *Viharmadarak* szénrajz változata és a hozzá közel álló *Rőzsehordók*, a *Rőzsetörők* s a velük
802 együtt az *Önarckép Picasso-képpel* (1938).

Új műveivel Dési Huber egy esztendő után jelentkezett. 1938 decemberében az Ernst Múzeumban 49 festményt — közöttük régebbieket is — és 35 rajzot állított ki. Ezen a kiállításon Barcsay Jenő és Székessy Zoltán szobrászművész voltak kiállító partnerei. A kiállításnak nagy sajtója volt, Dési Hubert pedig ismét felfedezték. A kiállítási katalógus előszavában Kállai Ernő méltatta a három tehetséges művészt, majd Dési Huberről külön is megemlékezett. Írását az erdélyi Korunk és a Művészet című folyóirat hozta teljes terjedelemben. „Dési Huber ezekben az új művekben bizonyult először vérbeli festőnek... A színek vihart keverő sodrában a valóság tudata feszül. A kifejezésre törő indulat, a földdel és a néppel közös sorsot vállaló szeretet nemcsak hevíti, de köti is ... A sok álmatag, puha hangulat, meg óvatos tapogatódzás közepette, mellyel újabb magyar festőink mind a valóság, mind a forma modern problémáit kerülgetik, Dési Huber képei a tett erejével hatnak ... Dési Huber is a Nemes Lampérthok, Uitz Bélák, Galimbertiek letűnésével halottnak vélt magyar expresszionizmust támasztja új életre..." Dési Huber művészetének expresszionista korszaka az adott történelmi helyzetben kialakult érzés- és gondolatvilág kifejezése volt. Tájképekben kivetített látomásait a háború előérzete sugallta.

1938 nyarán Ortutay Gyulával a Nyírségbe, Bátorligetre ment, egy évvel később, 1939 nyarán pedig a Nógrád megyei Hollókőn töltött néhány hetet. A bátorligeti nyár rajzaival Ortutay könyvét, a Fedics Mihály mesél című népmesegyűjteményt díszítette, később a helyszíni tanulmányok-vázlatok segítségével festette meg egyik legkiemelkedőbb arcképét: *Fedics Mihály portréját*. Hollókői vázlataiból — ugyancsak később — néhány tájképe és a *Hollókői temetés* címen ismert kompozíció variánsai születtek meg. Dési Huber egyik alaptulajdonsága volt, hogy a társadalmi jelenségeket — a művészetieket is — a morál oldaláról közelítette meg. A dolgok megítélésénél abból indult ki, hogy egy adott jelenség — esemény vagy akár egy viselkedésforma — milyen erkölcsi vonásokat rejt magában. A moralista szólalt meg legjobb műveiben, különösen a késeiekben, amikor a jós és a prédikátor vállalt szerepe egész lényét
802 betöltötte. Ausztria német megszállása évében rajzolta az *Önarckép Picasso-képpel* (1938) címen ismert portréját, amelyen alakja mögött, a tengerparton két asszony fut. A *Hollókői temetés* Lengyelország fasiszta megszállása idején keletkezett. A falusi temetés — Hollókőn látta — nem pusztán egy halott megsiratása. A koporsóra boruló asszonyok és háttérben a fedetlen fővel álló férfiak tömege a már elpusztított és a sorra kerülő áldozatokért mondja imáját.

XXI Hollókő után, 1939 nyarától új kísérletek foglalkoztatták; puhább lett a rajz, a kontúrok lágyabbak, és a színek is megváltoztak az új képeken. A szoptató anyát ábrázoló kép, az *Éneklő lányok* és a *Madárdal*, a *Péter-Pál után* című kompozíció az előhírnökei végső — életét és életművét is lezáró — festői korszakának. Az 1939—1944 közé eső öt évben, egyre betegebben ugyan — többször Budakeszin —, de
884 még dolgozott. Ekkori festői felfogását érett formában a *Megriadt tehén* és a *Kanca csikajával* (1939) képviselik. A két téma csak az első látszatra egyszerű: poros mezei csapáson egy megrémült állat rohan, menekül, a másikon az anyaállat és pár napos csikója bújnak egymáshoz. Mindkét képen a mit sem sejtő, öntudatlan lét és a megjeleníthetetlen fenyegetés közötti feszültség nyert kifejezést. A rohanó állat lábai alatt felkavart porban eltűnik az út, a kanca és a csikó mögött, a távolban az egész világ lobbant lángra. Rajzos elemeket alig lelhetünk fel ezeken a képeken, mert a színekben minden felolvadt, s a színek alig megkülönböztethető árnyalatokban fonódnak össze.

A harmincas évek végén megtalált új hang és kifejezésforma Dési Huber utolsó éveiben uralkodó maradt. Végső és beteljesült csengést az utolsó előtti nyár — 1942 — dési emlékeiben kapott. Közben mint összekötő láncszemek maradtak ránk a *Ponty utca* — másik, ugyancsak használt címén *Kilátás a Karig lányok erkélyéről* —, amelyen régi budai házak és színes háztetők láthatók. E képnek felfogásban és

megjelenítésben is igen közel álló rokona a *Dési templom*, melyet 1942-ben festett meg újra, lobogón, színesen. E kései kompozíción már nyoma sincs annak a szigorú rajzosságnak és tárgyiasságnak, amellyel egy évtizeddel korábban látta s ábrázolta a gótikának e szerény, ám az eredeti stílus díszítményeivel ékes emlékét.

Igen jellemző Dési Huberre, hogy színesen látja a jelenségeket, olykor még a legszürkébbeket is. Kései fő művei közé tartozik a *Külváros* (*A város peremén*) című kép; ezt a gyűjtőfogház környékén festette. A felfokozott színekkel a benne készülődő halált tagadta. Kései képein egyre többet időz olyan jelenségeknél, amilyeneket korábban észre sem vett. Különös örömmel járta be újra és újra a Szamos-partot, 1942-ben és a következő esztendőben is elment Désre, s vázlatkönyveiben sok, a korábbi évekből ismeretlen felfogású finom rajzot hozott magával. Ezekből komponálta meg utolsó befejezett képeit: a *Szamos-parti görbe fák*, a *Dési temető* és a *Szamos nyúlgátakkal* című műveit.

Élete utolsó éveiben az új témák mellett néhány régit is felújított: *Kapálók* címmel megfestette a *Viharmadarak*at, s ekkor alkotta a már említett *Teherhordó*t. A budakeszi természetélmények szóban, lírikusan megfogalmazott hatása itt váltott át a festészet nyelvére: puhán, finom árnyalatokban felhordott színek, lágy, a háttérbe olvadó kontúrok fogják körül a tárgyakat. Leonardo „szép szfumató"-ját itt kísérelte meg értékesíteni. A régi — az Itáliából hozott — emlékek egy életen át híven kísérték, felejthetetlenek maradtak. Ebben az oldott színességben jelenítette meg néhány utolsó művén erdélyi emlékeit: *Bivaly a borjával*, *Pásztorlány a bivalyokkal*, s mindkettőn az öntudatlan lét egy darabja és a világ megrendítő eseményei között feszülő ellentét nagy ívét érezteti. A földön heverő lány mintha egy lenne a földdel, a fűvel, a Szamos partján tenyésző növényzettel. A mellette legelésző állat nyugalma fokozza ennek a bonyodalmat nem ismerő létnek a nézőben ébresztett képzetét.

Dési Huber István művészetének záró szakaszára illik Babits Mihály fohásza, melyet a Jónás imájában fogalmazott meg: „...bátran szólhassak s mint rossz gégémből telik / és ne fáradjak bele estelig / vagy míg az égi és ninivei hatalmak / engedik hogy beszéljek s meg ne haljak..." A halál azonban hamar utolérte; nagy szenvedések után, 1944. február 25-én a budakeszi szanatóriumban hunyt el. Legszebben barátja, Radnóti Miklós búcsúztatta a Népszavában megjelent versében.

BOKROS BIRMAN DEZSŐ

Századunk első felének nagy szobrászegyéniségei közül Bokros Birman Dezső (1889—1965) életműve egyike a legszélesebb ívű és legegységesebb arculatú művészpályáknak. A mester munkássága a tízes évek elejétől a hatvanas évek közepéig terjedt, és szinte megszakítás nélkül asszimilálta a kor legjellegzetesebb plasztikai problémáit anélkül, hogy mindvégig következetesen továbbépített egyéni stílusát a befogadott külső impulzusok lényegesen módosították volna.

Bokros Birman Dezső Újpesten született egy — a Felvidékről bevándorolt, izraelita vallású — 11 gyermekes proletárcsaládban. Az elemi iskola elvégzése után díszítőszobrász segédlevelet szerzett, majd 1908-ban beiratkozott az Iparművészeti Iskolára. Harmadéves korában összetűzésbe keveredett a pedagógiai gyakorlatában elviselhetetlenül agresszív és diktatórikus Simay Imrével. A rövid úton utcára került művésznövendék — induló tőke és piacismeret nélkül — díszítőszobrászati műhelyt nyitott. Vállalkozása hamarosan megbukott. Adósságai és családja szemrehányásai elől Párizsba menekült. A művész érdeklődése — másokhoz hasonlóan — már itt az óegyiptomi plasztika és a primitív népek művészete felé fordult. Hároméves párizsi tartózkodása után hazaküldte a *Munkácsy-síremlék* pályázaton botrányos hatást kiváltó — Michelangelo rabszolgafiguráitól ihletett — aktszobrát, majd pedig rövidesen maga is hazatért.

A pályakezdés időszakának a háborús évektől megszakított évtizedében bontakozott ki Bokros első alkotói korszaka. Az 1915 körül a művész nővéréről, *Jónap Andorné*ról készített portrén a még uralkodó szerepű posztszecessziós leegyszerűsítés módszere mellett már félreismerhetetlenül felcsillannak Bokros későbbi erőteljes emberábrázoló képességének első jelei. Az 1916-ban faragott *Alvó lány* című egészalakos ülő aktfigura a művész első és egyetlen befejezett kísérlete a monumentális márványplasztika területén. Szembetűnően felismerhető rodini és michelangelói emlékképek hatása ötvöződik a finoman

megmunkált és hagyományos értelemben is szép szobor megformálásában Bokros bontakozó egyéni hangjának fanyar melankóliájával és izgató aszimmetriájával. A nyers kőtömbből csak részben kibontott nőalak súlyos tömegei még szorosan kapcsolódnak a jelzett előképekhez, míg az arc meditatív, befelé forduló jellemrajza és a testfelületek mintázásának érzékeny részletszépségei a — még kissé bátortalan — expresszív stíluskeresés szándékait tükrözik.

Az 1917-ben mintázott *Fekvő nő* című bronzszobrocskán a felületkezelés és a tömegformálás új szépségeszménynek engedelmeskedő különössége ragadja meg a nézőt; az árnyalatnyi torzítások és túlhangsúlyozások sajátos bokrosi módszere. Az 1919-ben — egy korabeli fénykép tanúsága szerint már a művész rózsadombi műtermében — mintázott *Ülő fiú* beállításának izgató egyensúlyi problematikája, valamint a kezek és az arc megformálásának újszerű látásmódra valló részletszépségei újabb jelentős előrelépésről tanúskodnak a művész egyéni hangjának kialakulásához vezető úton.

A pályakezdés éveinek legérettebb műve, mely ugyanakkor már át is vezet a következő alkotó periódusba, a szerény mérete ellenére is monumentális hatású *Guggoló nő* (1919), amely talán az első igazi, érett, vérbeli Bokros Birman-szobor. A talajból örvénylő csigavonalat körülírva kibomló formák ritmusa, és a lábak, a karok, valamint a felsőtest erőteljes ellenpontozással egységbe szerveződő tömegjátéka már a körplasztika nyelvének tökéletes értéséről és mesteri alkalmazásáról tanúskodik. A megkapó közvetlenségű kuporgó nőalak plasztikai gondolata kiindulópontjává vált a művész egész életművén átívelő sorozatának, melynek fontosabb állomásai az 1922-es *Ülő női torzó,* az 1943-ban
1027 mintázott *Aszfaltozó* és végül a *Nő teknősbékával* című, 1947-ben készített bizarr kompozíció.

Bokros Birman pályakezdő periódusának stiláris fejlődésvonala az akadémikus, impresszionisztikus és archaizáló kezdetektől a bujkáló, alig észlelhető expresszivitás fokozatos felerősödése nyomán jut el az első, valóban érett, egyéni stílusjegyeket mutató plasztikai alkotások sajátos hangvételéig. Rajzain a rugalmasabb műfaji kereteknek köszönhetően még szembetűnőbb e stílusváltás mikéntje; a többnyire vörös krétával készített tanulmányokon már 1915 körül kész eredményként érvényesül a spontán expresszivitású és sommásan egyszerűsítő látásmód.

A pályakezdés évtizedének érdekfeszítő változatosságú művészi termése egyszer szerepelt együtt gyűjteményes kiállításon. A tárlatot a Nemzeti Szalon termeiben a Kéve művészegyesület — a korszak ellentmondásos összetételű, ám a fiatal tehetségeket önzetlenül támogató művészcsoportosulása — szervezte 1918-ban. Míg a Tanácsköztársaság kultúrkormányzata rendszeres segéllyel és vásárlással támogatta a művészt, a forradalom bukását követő fehérterror időszakától Bokros sem várhatott sok jót. Érthető tehát, hogy annyi más társához hasonlóan ő is inkább az emigrációt választotta. A művész útja 1920-ban Berlinbe vezetett, ahol a háborús összeomlás ellenére is pezsgő kulturális életet talált. Így kezdődött Bokros Birman számára az az évtizedes vándorélet, melynek Pozsony, Bécs, Berlin, Párizs, Budapest és Erdély voltak a vissza-visszatérő, tipikus állomásai.

A következő, többé-kevésbé homogén alkotóperiódus az 1920—1923 közötti időszak. A korszak
2, 3 nyitánya az a hatlapos, litografált technikával sokszorosított *Jób-mappa,* amely 1920-ban, a művész berlini magárahagyatottságának légkörében született. Művészetünkben a forradalmak bukását követő elkeseredésnek hangot adó, de az aktuális mondandót a régmúltba transzponáló grafikai sorozatok közül e ciklus az első. Bokros vízióit három évvel később követi Uitz Béla *General Ludd* sorozata, és kilenc évvel később születtek Derkovits Gyula monumentális *Dózsa*-fametszetei. A *Jób-mappa* a maga áttételes ószövetségi példázataival természetesen nem olyan direkt és tudatos emlékeztetés a közelmúlt forradalmaira, mint az idézett későbbi sorozatok, lapjainak aktuális jelentése azonban mégis egyértelmű. Bár a művész témaválasztását bizonyára befolyásolta gyermekkori vallásos neveltetése, melynek folytán fokozottan fogékony lehetett az ószövetségi mítoszok világa iránt, a sorozat főhősének szerepébe mégis egyértelműen saját magát helyettesíti be. Saját sorsa viszont nyíltan utal helyzetének társadalmi meghatározottságára és ennek történelmi előzményeire. Stiláris megoldását tekintve a *Jób-mappa* a művész legközvetlenebbül a német expresszionizmus kifejezőeszközeihez kapcsolódó alkotása. Figyelmesebben nézve azonban a későbbi Bokros-plasztikák jellegzetes beállításait előlegező, kivétel nélkül egyalakos lapokat, mégsem érezzük olyannyira meghatározónak a Daumier- és Barlach-reminiszcenciák félreismerhetetlen inspiráló hatását. A lapok jellegét ugyanis döntően a súlyos, anyagszerű tömegekben gondolkodó szobrászi látásmód határozza meg.

A korszak kisplasztikai termését áttekintve első pillantásra élesen különváló, önálló csoportot alkot az 1921-ben készített *Híd* és az *Akrobata* figurája, valamint az ugyanebben az évben mintázott 81
Négykézláb álló című — sajnos, csak korabeli fényképről ismert — szobrocska. A plasztikai gondolat és a kompozíciós megoldás kétségtelen rokonságán túl azonban jelentős tartalmi eltérést is észlelhetünk, ha a *Híd* és az *Akrobata* játékos zsánerszerűségét a *Négykézláb álló* hieratikus zártságú, alapformákra redukált, monumentum jellegű megfogalmazásával vetjük össze. Ez utóbbi mű ugyanis — mint azt a művész önéletrajzából tudjuk — voltaképpen a háborús lövészárkok emlékének szörnyűségeit, az embertársa elpusztítására törő, ugrásra kész ember-ragadozó vonásait sűríti — tartózkodó megfogalmazásában is megdöbbentően drámai erejű — mementóvá. A tragikomikus groteszkségű kis mű stiláris szempontból új előképek igézetéről és új kifejezési eszközök alkalmazásáról tanúskodik. Ez a szobrocska ugyanis az első érett példája annak a neoprimitív, az óegyiptomi plasztika tömegformálási elveiből merítő hangvételnek, mely más és más tartalmi összefüggésben még többször visszatér a mester életművének későbbi periódusaiban.

Az 1922-ben mintázott *Ülő női torzó* minden korábbi Bokros-műnél merészebben stilizált figurája az 1919-es *Guggoló nő* jellegzetes csigavonal-kompozíciójának továbbfejlesztéséről tanúskodik. Míg a korábbi művön elsősorban a végtagok elrendezése nyomán alakult ki a sajátos kompozicionális rend, addig a női torzónál az alsó- és felsőtest, valamint a fej tömegeinek egymásra építése rajzolja ki a félreismerhetetlenül jellegzetes örvénylő csigavonalat. A kis szobor tartalmi tekintetben is jelentős előrelépésről tanúskodik: e művön érhetjük először tetten Bokros tragikomikus, groteszk hangvételét, valamint páratlanul egyéni, a katartikus érzelmi mélységeket játékos külső jegyekkel vegyítő alkotói módszerét.

Az ugyancsak 1922-ben készített *Anya és leánya* című, fél életnagyságú szoborcsoport és a kisméretű, 72
bronz *Ölelkezők* 1923-ban mintázott emberpárja a mester egész életművén rögeszmés következetességgel végigvonuló ábrázolási típus, a szétválaszthatatlan, sorsszerű együvé tartozást kifejező kettős figurák sorozatának indító darabjai. Míg az *Anya és leányá*n a két szereplő kapcsolatának meghitt bensőségessége fejeződik ki, addig az *Ölelkezők* két tuskószerűen groteszk és infantilis figurája mintha a kikerülhetetlen, adottságszerű, kényszeredett egymásra utaltság és elválaszthatatlanság rezignált hangulatát fogalmazná meg. A sorozatindító *Anya és leánya* további érdekes jellegzetessége a két alak sajátos léptékbeli különbözősége. A testfelépítése alapján felnőttnek tűnő leány figurája ugyanis pontosan azonos magasságú az őt térdelve átölelő anya alakjával. A léptékviszonyok ilyen alárendelése a tartalmi összefüggéseknek szintén olyan alkotó módszerbeli sajátság, amit az óegyiptomi vagy a görög archaikus plasztikából leshetett el a művész. A kettős aktok egész életművön végigvonuló sora az 1941-es *Tékozló fiú megtérése* című csoportban, valamint a *Ruth és Noémi* 1944-ben mintázott figuráiban folytatódik, míg a szobrászi gondolat háromalakossá bővített végkicsengését a *Szputnyiknézők* 1962-ben elkészített kompozíciójában ismerhetjük fel.

Az 1923-as év Bokros Birman Dezső portréművészetének kibontakozása szempontjából is rendkívül fontos fordulópont. Az első *Önarckép* és a kitűnő *László Mihály*-portré a kevés eszközzel is sokat mondani képes bokrosi portréstílus első kiemelkedő remekművei, míg *Bérczi Gyuláné* és *Holzmann Franciska* fejei a gondolatgazdag asszonyportré és a pajkos-komoly gyermekarckép első jelentkezései a későbbiekben e területeken is oly termékenynek bizonyuló életműben. E periódus munkáit 1922-ben a berlini Graphisches Kabinettben, 1923-ban pedig a budapesti Belvedere kiállítóhelyiségben mutatta be a művész gyűjteményes kiállításon. Ezt az utóbbi — Schönberger Armand festőművésszel közösen rendezett — tárlatot az akkor éppen Budapesten tartózkodó Thomas Mann is meglátogatta.

Bár az 1920—1923 közötti periódust gyakran említik Bokros Birman expresszionista alkotó korszakaként, a művek elemzéséből világosan kitűnik, hogy az időszak plasztikai termésének stiláris tájékozódása e sommás meghatározásnál jóval összetettebb. Bokros művészi gyakorlatában ugyanis aligha beszélhetünk szigorúan definiálható tartalmú izmusok átvételéről. Sokkal helyesebb, ha a művész döntően saját gyökerű, egyéni stiláris útkeresését színező, arra időlegesen rárétegződő, a különböző nemzetközi irányzatok által felvetett problematikával rokon expresszionisztikus, neoprimitív vagy realisztikus vonások részleges érvényességű jelenlétét regisztráljuk egy-egy alkotó periódusában. Bár a vizsgált időszakban Bokros szoros kapcsolatba került a Herwarth Walden vezette berlini Der Sturm-

mozgalom körével, az utóvirágzását élő nemzetközi expresszionizmus legfontosabb szervezeti bázisával, és hasonló tájékozódáson alapuló baráti kapcsolatban volt e kör többi magyar résztvevőjével — Scheiber Hugóval, Kádár Bélával, Schönberger Armanddal és Bernáth Auréllal —, a művész plasztikai nyelvében mégsem jutottak kizárólagosan szerephez az expresszionisztikus tendenciák. Ezek kétségtelen megléte mellett talán még erőteljesebb stílusréteget alkotnak azok a neoprimitív és egyiptizáló vonások, melyek forrása a párizsi és berlini múzeumi élményekben keresendő. Ám Mészáros vagy Goldman plasztikai nyelvezetének szinte idézetszerűen felismerhető egyiptomi vagy etruszk előképeivel ellentétben Bokrosnál e hatás olyannyira átszűrten és új minőséggé szublimálva jelentkezik, hogy konkrét forrásait még akkor sem tudjuk megnevezni, ha a művész önéletrajzában bőven találunk is utalásokat egy-egy meghatározó jelentőségű múzeumi élményre.

Az 1924-ben kezdődő új alkotó periódus fortissimóban felharsanó nyitánya az *Áchim András-*
134 *emlékműterv.* A művész a szlovákiai magyar földművespárt vezetőinek megbízására készítette el a század elejei békéscsabai agrárproletár szervezkedés meggyilkolt vezérének emléket állító monumentum kismintáját. A mű egyben az alkotó internacionalizmusát is dokumentálja, mivel Áchim mozgalma a magyar és szlovák földmunkások korai összefogásának példája volt, és a szervezkedés vezetője maga is szlovák családból származott. Bokros koncepciója a témaválasztásukban korszerű, de megformálásukban még erősen konvencionális tanácsköztársasági emlékműtervekkel összevetve jelentős előrelépésről tanúskodik. Túlzás nélkül mondhatjuk, hogy hazánkban az első modern munkásmozgalmi emlékmű lett volna, ha felállításra kerül. A kerek dombocska csúcsán mintegy a talajból kinövő — a művész elképzelése szerint nyolcméteres magasságú — műkő férfifej lenyűgöző erejű dinamizmusa szinte azt sugallja, mintha maga a földből kibújt monumentum gyűrte volna maga köré — kisebbfajta heggyé — iménti takaróját. Az elbukott, ám eszméiben élő forradalmár heroizált arcvonásain a művészi megfogalmazás szimbólumteremtő ereje mintha a Húsvét-szigetek ősszobrainak időtlen fenségével ötvöződne. Bokros Birman művészi gyakorlatában példa nélkül álló megoldás a domb lábánál a földből előbújó, és az emberfejre szegeződő két kihegyezett betonhasáb. Előképe valószínűleg Walter Gropius weimari *Märzgefallenen-emlékműve* (1920—1922). Az *Áchim-terv* jelentőségét Bokros életművében és az egész magyar plasztikai fejlődésben csak aláhúzza az a körülmény, hogy olyan művész képzeletében született meg e gigantikus vízió gondolata, aki korábban szinte kizárólag a kisplasztika műfajában bizonyította jártasságát.

Áchim András dacosan hátravetett fejének elmélyültebb és tartózkodóbb rokona az ugyancsak 1924-
111 ben készített *A húszéves Ady* című mű, a költő csukott szemű, önmagába mélyedő, varázslatos mimikájú maszkja. A hátul S alakú síkkal elmetszett, előről nézve szigorúan frontális ideálportré a példaképpé magasztosult költő világának meghittségében is lenyűgöző erejű emlékműve. A hihetetlen finomságú és példátlanul koncentrált összegzésű arc korántsem a felszínes hasonlósággal nyűgözi le a szemlélőt. Az érces metszésű szemhéjak és ajkak vagy a szemöldökök és a haj összefogottan stilizált vonalai olyan jellegzetes bokrosi ábrázolási sztereotípiák, melyeknek vajmi kevés közük van a tényleges Ady-archoz. Ennek ellenére a szobor félreismerhetetlenül és páratlan hőfokú eszmei azonosulással teremti meg a költőóriás lényének sűrített művészi összegzését.

Az Ady-maszk fájdalmasan heroikus és még koncentráltabban eszményített továbbfejlesztése a relieffel ékesített lépcsőzetes piramis csúcsára helyezett, dacosan hátravetett fejű, bukásában is győztes *Ady* (1927). A költő síremlékére kiírt pályázat alkalmából született emlékművázlat koncepciójában közeli rokona az *Áchim-terv*nek, megformálásában azonban lényegesen el is tér attól. Míg az 1924-ben készített Áchim-kompozíció építkezési elve döntően organikus jellegű, és tartalmi feszültségét az eruptív erejű expresszív dinamizmus adja, addig az *Ady-síremlék* felépítése architektonikus szerkesztési módszert követ. Megdöbbentően szuggesztív hatását a tartalmi feszültségeknek a megformálás szinte hieratikus fenségű statikájába oldásával éri el a művész. Ezt a szembetűnő stiláris váltást Bokros művészi fejlődésében a spontán expresszív látásmódtól a tudatos önfegyelmet vállaló, a szélsőséges szenvedélyeket szigorúan körülhatárolt, részleges szerepkörbe szorító, realisztikusabb hangvétel irányába tett fontos lépésként értékelhetjük. Az *Ady-síremlékterv* elveszett kismintáját sajnos csak fényképről ismerjük, mindössze a kompozíciót koronázó fej és a piramis harmadik lépcsőjét díszítő dombormű kisméretű bronz vázlatai maradtak ránk.

Az emlékműtervekhez hasonló tömör monumentalitás és nagyvonalú plasztikai összegzés jellemzi a mester 1927-ben mintázott *Kalapos önarcképé*t, mely gránit határozottságú formáival az érett művész kiegyensúlyozott biztonságérzetét és céltudatos, bizakodó jövőbe tekintését fogalmazza meg. A karakterisztikus egyéni vonásokat még az esetleges változékony mimikának is teret hagyva összegző 1923-as *Önportré*val összevetve a *Kalapos önarckép* megfogalmazása azt bizonyítja, hogy ekkor a művész — az *Ady-fejek* tanulságait továbbfejlesztve — már csak az arc lényeges alkotóelemeire koncentrál, és ezek érzékenyen átírt motívumanyagából építi fel a megkapóan szép tömegjátékú fejet.

A korábbi és későbbi korszakokkal ellentétben az 1924—1928 közötti alkotó periódusban a művész szinte kizárólag portrékat mintázott. *Újvári Péter* (1926), *Szágelné* (1927), *Holtzspach* (1927), *K. Füredi Róza* (1927) és *Keleti Artúr* (1927) arcmásai emelhetők ki a bokrosi emberábrázolás fejlődésének említésre méltó állomásaiként. Az első három fej megoldása az önportré lapidáris összegzésű fogalmazásmódjához kapcsolódik. Legközelebb a *Szágelné*ről készített arcmás áll a *Kalapos önarckép*ben megfogalmazott alaptípushoz; közös a két szoborban a nyak részletformáktól mentes, absztrahált bázisszerepének hangsúlyozása. A gyönyörűen cizellált, felületkezelésében a fény modelláló szerepével is élő asszonyportrén a kontyos hajviselet zárt tömege analóg az önportré hangsúlyos kalapmotívumával. Az *Újvári Péter*-arcmás a jelzett alaptípus oszlopszerűen megnyújtott változata, melynél a hosszú nyakrész merészen absztrahált, kúpszerű tömege szinte a markáns jellemrajzú fej egyenrangú plasztikai ellensúlya. A széles és hangsúlyos mellrészű *Keleti Artúr*-portrén lapidáris tömörségű fogalmazásmód, *K. Füredi Róza* arcmásán viszont az a kegyetlen élességű és szinte élveboncoló őszinteségű, realisztikus mintázásmód jelentkezik először, melynek további kibontakozását a Pozsonyban készült *Büchlerné-fej*től (1929 körül) az utolsó, 1955-ös *Önarckép*ig terjedő művek egész során kísérhetjük nyomon.

Újabb munkáit 1925-ben Budapesten, a Mentor könyvkereskedés szerény kiállítóhelyiségében, 1927-ben Nagyváradon, az Újságírók Egyesületének dísztermében és végül — mintegy összegzésképpen — 1929-ben, az Akadémia utcai Tamás Galériában mutatta be a művész. Bokros Birman munkásságának jobb megismerését az a gazdagon illusztrált kiadvány is elősegítette, melyet az Amicus könyvkiadó jelentetett meg Karinthy Frigyes előszavával, 1928-ban. Rabinovszky Máriusz, Forgó Pál és Genthon István elemző írásai mellett ebben a kötetben jelent meg a művész később többször kibővített önéletrajzának első változata is.

Az 1929-ben mintázott *Don Quijoté*tól a *Teremtés* című, 1932-ben készített figuráig terjedő következő XI
periódus a mester munkásságának leghézagosabban ismert időszaka, mivel Bokros ezeket az éveket szinte megszakítás nélkül Pozsonyban töltötte. Több kulcsfontosságú műve elveszett vagy külföldön lappang. E pályaszakaszban fogalmazódott meg Bokros Birman Dezső szinte rögeszmés következetességgel kutatott problémafelvetései közül a következő két, tartós életű szobortípus; a testetlenül nyulánk, önironikusan groteszk, rejtett önarcképi jelentésű kalapos férfiakt és a szemüveges portré újszerű megoldása, melynek megtalálása a művészt szinte gyermeki büszkeséggel töltötte el. Másrészről viszont ez volt az az időszak, amikor a mester a legközvetlenebbül jegyezte el magát a szociális mondanivalóval, sőt a pártos elkötelezettségű politikai állásfoglalással is. Érdekes kontrasztként ekkor keletkezett Bokros egyetlen, teljesen absztrakt kompozíciója, a Pozsonyban mintázott *Piccard tanár-emlékterv*, melyet csak fényképről és az önéletrajzi leírás alapján ismerünk.

Több éves szünet után ismét megsokasodtak a művész sajátosan egyénített, izgalmas belső ambivalenciájú figurái. Egy dülledt szemű, széles vállú és aránytalanul tömzsi felsőtestű, szembenéző *Fiúakt* elveszett szobra nyitja a sort 1928-ban. Ezt követte a kisméretű és háromnegyed életnagyságú
változatban egyaránt elkészített kalapos *Don Quijote* 1929-ben mintázott alakja, mely a korábbi periódus 402
kiegyensúlyozott biztonságérzetével szemben az önirónikus kételyt, a fájdalmas meghasonlást, az összefüggések mélyére látó művész szükségszerű kívülrekedésének érzésvilágát fogalmazza meg. A valószínűtlenül nyulánk, szinte csonttalan, uszonyszerűen groteszk lábfejű, csúcsos kalapos férfiakt vaksi szemeivel kérdően bámul a messzeségbe. „Távírópóznák és gémeskútak állnak így a messzi térben, a szelek, felhők és csillagzatok nyughatatlan kergetőzése közben" — írta a szoborról Kállai Ernő egy 1938-as cikkében. Kovalovszky Márta 1971-ben papírra vetett soraiban így fogalmazta meg a szobor által sugallt gondolatokat: „Noha feladtunk mindent, s ami történt, valami groteszk múltba húzódott vissza, illúziók nélkül, józanul és némi iróniával mégis vállalnunk kell mindent, ami ezután következik."

Bokros-Don Quijote e hitvallása valójában a kor kínzó dilemmájára adott sajátos felelet volt; a tisztán látó, ám tenni keveset tudó humanista művész egyetlen lehetséges válasza. A *Don Quijote* a korábban már jelzett szobortípusokhoz hasonlóan sorozatindító mű. Rejtett önarcképi vonatkozású, groteszken
913 megnyújtott alakja tér vissza az 1936-ban mintázott *Napba néző bányász* figurájában, az 1955-ös *Mednyánszky* című egész alakos ideálportrében, az 1957-ben készített *Démoszthenész*ben és az 1960-ban befejezett *Meditáló* szikár, csonttalan férfiaktjában, mely a művész egyik utolsó alkotása.

A *Don Quijote* rezignált, fájdalmas groteszkbe torzult, meghasonlott figurájának kicsattanó életerejű ellenpólusaként született Pozsonyban az 1930 táján mintázott, felemelt karú, műkő női aktfigura, a *Vörös nő* szobra. Bár a leplezetlen világnézeti utalásként vörösre színezett szobor festése azóta lekopott, életigenlő optimizmusa és telt formái a harcostársait megtaláló, kínzó kételyeitől megszabaduló művész visszatérő biztonságérzetét fejezi ki. Az az új szellemi közeg, amely Bokros számára időlegesen a felszabadult révbe érést jelentette, a szlovákiai ifjúmunkás- és diákmozgalom kommunista irányítású szervezete, a Sarló-mozgalom volt, amelynek tagjai közül Tallós Prohászka István festő, valamint Szalatnai Rezső és Balogh Edgár írók voltak a művész legközelebbi barátai. E körben a korábban csak ösztönös szociális érzékenységű Bokros egyre inkább közeledett a kommunista elkötelezettség gondolatköréhez és ahhoz a felismeréshez, hogy a művészi alkotómunkát a politikai harc szolgálatába lehet és kell állítani.

E meggyőződés jegyében született a minden korábbi Bokros-műnél szívbe markolóbban expresszív, nyíltan lázító hatású alkotás, a nemeskosúti gyilkos csendőrsortűz áldozatai előtt tisztelgő *Ököl* című emlékmű, melynek gipszmintáját 1931-ben készítette a művész. A nemzetközi szocialista művészet széles körűen elterjedt szimbóluma a magyar művészetben Bíró Mihály és Sződy Szilárd 1918—1919-es művei révén vált közismertté és egyértelmű jelentésűvé. Az addig csak a forradalmi munkásosztály nyers, bosszúálló erejére utaló jelképet Bokros a tiltakozás, a halottsirató fájdalom, a gyász és a bosszú egyetemes érvényű jelzésévé tágította, és ezzel a szokványos jelentésű szimbólum nemzetközi összehasonlításban is páratlan mélységű és több jelentésréteget szintetizáló újraértelmezését valósította meg. Nem soká tartott azonban a kiegyensúlyozott és magabiztos magára találásnak az az időszaka, amely a művész pozsonyi műveinek létrejöttét elősegítette. Az 1932-ben mintázott *Teremtés* című szobor felemelt jobb kezű női aktja már ismét a rezignált önmeghasonlás dokumentuma, és mintha a két évvel korábbi *Vörös nő* letört és önmagába zuhant fájdalmas emlékképét fogalmazná meg.

Néhány érdekes, újszerű problémafelvetésről tanúskodó portré és az életmű első jelentős plakettjei egészítik ki a szlovákiai alkotó periódus művészi termésének összképét. A szemüveges portré újszerű megoldását először a pozsonyi látogatása alkalmából megmintázott *Masaryk* csehszlovák államelnök szűkszavúságában is monumentális összhatású portréján (1930) alkalmazta a művész. A Bokrost szinte gyermeki büszkeséggel eltöltő lelemény az volt, hogy a modell pupilláját a szemüveglencse síkjának megbontásával plasztikusan jelezte. E szellemes megoldással találkozunk egy, ugyancsak 1930-ban
677 mintázott *Szemüveges női fej* című portrén és a már itthon, 1936-ban készített *Beckói Bíró Henrik* mellszobron. A szemüveges portrékon kívül *Biermann Izsóné* (1929), *Gegesi Kiss Pál* (1930) és *Gádor Istvánné* (1931) képmásai gazdagítják a vizsgált korszak portréinak sorát. A művész öccsének feleségét, a mecénás-műgyűjtő barátot, a Bokros műveinek terrakotta sokszorosításában önzetlenül közreműködő keramikusművész feleségét ábrázoló arcmások plasztikusan kirajzolják azt a szűkebb kört, melynek tagjai esetében a szobrász nem egyszerűen megrendelést látott a képmás elkészítésének feladatában. A kölcsönös egymásrautaltság és az eszmei közösség megkapó emberi dokumentumait fogalmazta meg a remek portrékban.

Az 1931-es év során keletkezett pozsonyi plakettek a nemeskosúti emlékműtervhez hasonlóan szintén a kommunista orientációjú Sarló-mozgalom közvetlen megbízásából születtek. A két szlovákiai dombormű valójában nem is a műfaj hagyományos értelmében vett plakett, hanem sokkal inkább nevezhető épületdíszítő vagy köztéri monumentumot helyettesítő szobrászi koncepció kényszerűen kisméretű megvalósításának. E feltevést bizonyítja az a tény is, hogy az 1931-es *Egység-plakett* és az
992 1942-ben mintázott *Független Magyarországért* című dombormű legszebb kivitelű első példányait enyhén hátradöntött faalapzatra szerelve készítette el a művész, ezzel is jelezve, hogy műveit nem gyűjtők fiókjába vagy falra akasztható lakásdísznek szánja. Távoli analógiaként e domborművek az óegyiptomi

templomok bejárati pilonjainak reliefekkel ékesített megoldását juttatják eszünkbe, ezzel is utalva a művek hangsúlyozott közösségi funkciójára.

A sorozat indító darabja az 1931-ben készített *Egység-plakett*, melyet feliratának idézésével *„Világ proletárjai egyesüljetek"* címen is gyakran említenek szakirodalmunkban. A három, egybefont karú munkásfigura együttesét a kontúrok és fejek szellemes perspektivikus megsokszorozásával bővíti a művész az egységes akaratú és szervezett fellépésű osztálytömeg megkapó közvetlenségű megfogalmazásává, amely három évvel előzi meg Mészáros László hasonló témájú illegális plakettjeinek születését. Az *Egység-plakett*hez szorosan kapcsolódó szobrászi problémafelvetés jelentkezik az 1931-es év másik munkáján, a *Futók* címen is szereplő *Sportplakett*en. A profilban ábrázolt, egységes koreográfia szerint mozduló, támadóállásba lendült atléták csoportja ugyanúgy a kontúrok megsokszorozásával érezteti a közvetlenül láthatónál sokkalta nagyobb, azonos elkötelezettségű tömeget.

A szlovákiai — 1928—1932 közötti — alkotó periódus művészi termését itthon a Tamás Galériában, 1930-ban, Pozsonyban pedig a Carlton-szálló kiállítóhelyiségében 1931-ben mutatta be a művész. Budapesten Lehel Mária, a szlovák fővárosban a később freskórestaurátorként ismertté váló Dex Ferenc volt Bokros Birman Dezső kiállító partnere.

Szőllősi Endre, a mester leghűségesebb tanítványa írta le önéletírásában azt, hogy 1932 nyarán — akkor, amikor a későbbi Szocialista Képzőművészek Csoportja magját képező és már erőteljesen az illegális KMP befolyása alatt álló fiatal festők és szobrászok kollektív műtermet béreltek a terézvárosi Vasvári Pál utca 9. számú ház udvari frontjának padlásterében — meghívták körükbe a Csehszlovákiából politikai okok miatt éppen akkor kiutasított Bokros Birman Dezsőt, mivel a mesternek nem volt Budapesten műterme. A meghívott vendégből rövidesen a kisszámú, ám páratlan tudásszomjú társaság egyik közmegbecsülésnek örvendő tanítómestere lett. Bokros hatása Szőllősi mellett félreismerhetetlenül érezhető Vilt Tibor, Goldman György és Mészáros László ez idő tájt készült munkáin is.

Ettől kezdve Bokros Birman pályájának keretei, a közös kiállításokon és a közös akciókban való részvétele 1942 nyaráig teljesen párhuzamos a művészcsoport történetével, az együtt haladás és különállás sajátos ötvözetét megvalósító együttműködés jegyében. A mester életében 1944 elejéig — a már az életelemét jelentő szobrászi munkát is lehetetlenné tevő bujdoklásig — számítható periódus sokrétűbb, mint a korábbiak. Háttérként ekkor is végigvonul munkásságán az új és új szobrászi ötleteket megvalósító portrék megszakítás nélküli sorozata, míg az előtérben a korábban exponált figurális problémák egy-egy újrafogalmazása vagy az új ábrázolási típusok feltűnése jelzi a művész fejlődésének újabb állomásait.

Az 1933-as *Scheiber Hugó*-fej még a *Kalapos önarckép* fogalmazásmódját felélesztő alkotás, bár 405
megoldásában összefogottabb, kísérteties ötvözete a monumentalitásnak és a fájdalmas groteszknek. A
művész pályatárs megörökítése szintén rokon az önportré problematikájával. A Vasvári Pál utcai
kollektív műteremben mintázta Bokros a *Monsieur Jouvet*-portrét, mely a korábbiakhoz mérten
szokatlan egyéniesítésével tűnik ki. *Dr. Vas* ismét a monumentum típusra visszamutató arcmása mellett
az 1935-ös *Pán Imréné*-fej és a szemüveges problematika újabb változatát megfogalmazó *Beckói Bíró* 677
Henrik-büszt mutatja Bokros portréművészetének folyamatosságát a korszakban. *József Attila* kis 1006
mérete ellenére is monumentális, eszményített képmása a KMP megbízásából készült 1942-ben, akkor,
amikor a mester személyes barátai közé számító költő hamvait politikai demonstrációvá szélesedő
megmozdulások közepette hazahozták Balatonszárszóról.

A vézna, hórihorgas férfiaktok egészséges humorú ellenpólusa a tenyeres-talpas, hetyke kiállású,
ingerlő fesztelenségében is félszegen groteszk női aktfigura, a *Madame Sans Gêne* (1934). Még 574
ironikusabban esetlen, szinte gorillaszerű az 1935-ös *Köszöntő* ormótlan, nehézkes mozdulatú, kopasz 651
férfiaktja. A *Napba néző bányász* 1936-ban készített és elpusztult, életnagyságúnál nagyobb, első 913
változata viszont az önarcképi jelentésű *Don Quijote* típus újjáélesztése, transzponálva azt a művészt mélyen megrázó és harcos szolidaritását kiváltó pécsi bányászsztrájk körülményeibe. A szobor a hetekig a tárnákban maradva tiltakozó, elgyötört munkások napfényt köszöntő égre pillantásának megkapó ábrázolása. A harmincas évek e bokrosi fő művét gyönyörűen jellemzi Kállai Ernő 1938-ban írott cikkének alábbi soraiban: „Van valami döbbenetes föld alatti őslényszerűség ebben az üreges szemű emberi alakban, valami ősi nyomorúság, amely szörnyű cafatokban rí le a sanyargatott, meztelen testről.

Keservesen földszülte, sárból és szenvedésből gyúrt teremtmény ez az ember... Minden eredendő emberi esettség jelképe ölt alakot ebben a szoborban. De nem az alázat és a jámbor beletörődés szellemében." Megformálásában mintha ennek párja volna a *Vénusz* címen is szereplő *Álló női akt*, amely beállításával és csípőre tett kezével szinte pontosan idézi az első, kisméretű *Don Quijote*-változatot. E szobrocska felületkezelése az ideges villódzásban is biztos kezű mintázás egyik csúcsteljesítménye. A művész életművében egyedülálló epizódot jelent az 1937 körül készült *Matyó menyecske* oszlop- vagy palackszerű zártságú, terrakotta figurája. A dekorativitásában a görög archaikus istennőszobrokra emlékeztető, népviseletbe öltöztetett leányalaknak csak jellegzetesen dülledt szemű, keleties arcvonásai vallanak Bokros kezére. A szoknya hímzését imitáló, szeretetteljes gondossággal mintázott plasztikus ornamentika olyan elem, aminek sem előzménye, sem folytatása nincs a mester szobrászi gyakorlatában. E kísérlet megszületésének valószínű magyarázata az, hogy ez időben a Gondolat folyóirat körül tömörülő és a KMP népfrontpolitikájának szellemében a Márciusi Fronttal és a népi írók balszárnyával kapcsolatot kereső kommunisták voltak azok, akik a hozzájuk közel álló „urbánus" művészeket is a népi tematika észrevevésére biztatták, amint azt a kommunista Sugár Andor vagy Dési Huber István hollókői képei is bizonyítják.

Két jelentős mű az 1923-ig terjedő periódusban exponált kettős figura problematikájához való visszatérést jelzi. A *Tékozló fiú megtérése* (1941) az 1923-as *Ölelkezők* átfogalmazása a *Don Quijote*-i testalkat követelményei szerint. Érdekesebb ennél az 1944-ben készített *Ruth és Noémi* csoport, mely a korábban szorosan egymáshoz simuló figurák óvatos szétbontásával és egyensúlyuk érzékeny kimozdításával új elemeket visz a tartósan élő szobortípusba.

A második világháború élményanyaga Bokros Birman kíméletlen realizmusának kiteljesedését
912, 1027 eredményezte. A *Kubikus* (1941), az *Aszfaltozó* (1943) és az egyetlen, témaválasztásában is nyíltan
1056 háborúellenes, 1944-ben felrakott *Rokkant katona* minden eddiginél kegyetlenebb és fájóbb, leplezetlen társadalomkritikai élű realizmus megtalálásáról tanúskodik. Nem mond ennek ellent a munkaábrázolások és a csonka emberroncs megformálásában a sorsszerű esetlenség és az ólomsúlyú földhözragadtság hangsúlyozása, valamint a heroizálás teljes hiánya sem. Ezek az öklömnyi figurák így igazak és valósak, még ha az életben sosem találkozunk még csak hasonlókkal sem.

Néhány bájos gyermekportrétól eltekintve a periódus kiemelkedő műveinek sorát a *Független Magyarországért* című plakett zárja le, melyet a Történelmi Emlékbizottság — a KMP vezetésével kibontakozó függetlenségi mozgalom egyik, széles antifasiszta összefogást létrehozó fedőszerve — megbízásából készített a művész 1942-ben. Az 1931-es *Egység-plakett* szobrászi gondolatát a negyvenes évek realisztikusabb hangján fogalmazta újra; a munkás-paraszt-értelmiségi összefogást ismét a megsokszorozott kontúrú figurák csoportja szimbolizálja. A dombormű az 1942-ben a Vasas székházban rendezett és három nap múltán betiltott kiállítás lázító tartalmú alkotásairól felvett rendőrségi jegyzőkönyvben is szerepelt, jelezvén, hogy a hatalom képviselői is tisztán értették a művész szándékát.

A korszak műveit az alábbi kiállításokon láthatta a közönség: 1935-ben a Tamás Galériában, ezúttal Bor Pál társaságában mutatkozott be a művész, 1936-ban ugyanott, az Újrealisták csoportkiállításán, 1938-ban a KUT évi tárlatán a Nemzeti Szalonban, 1942-ben az említett Vasas székházi betiltott kiállításon és végül 1943-ban, a felszabadulás előtt utoljára, önállóan a Tamás Galéria helyiségében szerepeltek művei.

Bokros életműve 20. századi plasztikánk egyik legnagyobb ívet átfogó, egységes arculatú és egyenletes kvalitású oeuvre-je. A felrajzolódó pályaív tágassága tekintetében leginkább Ferenczy Béni vagy Medgyessy Ferenc munkássága vetekszik az övével. Az előzményeket és a mester által asszimilált hatásokat kutatva Rodin, Michelangelo és bizonyos fokig Maillol példaképként ható befolyásán túl Barlach és Lehmbruck műveinek visszfényét ismerhetjük fel a bokrosi stílus némely elemében, a nemzetközi kapcsolódásokra figyelve. A hazai plasztikában Fémes Beck Vilmos figurái, Pátzay Pál aktivista korszakának kisbronzai és Ferenczy Béni 1919-es *Álló fiú*ja rajzolják ki azt a stiláris és tartalmi fejlődésmenetet, melyhez egyéni hangú, új szólamként csatlakozott Bokros Birman plasztikája. E kapcsolódás azonban nem szerves illeszkedést és elődei eredményeinek kész átvételét jelentette, hanem olyan, elsősorban kronológiai egybeesést, ami elsődlegesen a munkába vett szobrászi problémafelvetés és az azt meghatározó élményanyag rokonságán alapuló párhuzamosság volt. A festők közül Scheiber

Hugó és a fiatal Bernáth Aurél voltak azok, akik stiláris kölcsönhatásban álltak Bokrossal. Scheiberrel a portréstílus terén, Bernáthtal a kozmikus expresszív vízió rokonsága révén érzünk párhuzamosságot. A mester tanítványait és hatását kutatva egyedül Szőllősi Endréről mondhatjuk el maradéktalanul, hogy Bokros követője, sőt ez olyannyira igaz, hogy Szőllősi életműve — anélkül, hogy epigonnak kéne tartanunk — szinte a bokrosi fő folyam egy terebélyes, líraibb mellékágának tűnik. Bár Bokros Birman alkotói módszeréből, mintázási módjából bizonyára sok művészünk vont le a maga számára is hasznosítható tanulságokat, és a mester plasztikai nyelve ily módon a szakma közkincsévé vált — gondoljunk csak Vilt Tibor és Schaár Erzsébet sok esetben a bokrosi kezdeményezéseket továbbfejlesztő munkásságára —, az utánozhatatlan bokrosi látásmódnak mégsem akadt folytatása századunk második felének magyar szobrászatában. Sorsszerű magányosságában azonban szinte még plasztikusabban érvényesülnek művészetének erényei, a csak reá jellemző sajátosságok, munkásságának összetéveszthetetlen, egyéni ízei.

MÉSZÁROS LÁSZLÓ

A húszas évek második felében jelentkező új, erőteljes és egyéni hangú fiatal szobrászgeneráció egyik vezéregyénisége a munkássorból jött és meglepő gyorsasággal érett művésszé kiforró Mészáros László (1905—1945) volt. Bár, a tanulóéveket is beleértve, alig másfél évtized adatott számára tehetségének és teremtőkészségének bizonyítására, szobrászi munkásságának töretlen pályaíve és műveinek egyenletesen kibomló tartalmi gazdagsága, valamint kimagasló kvalitásbeli erényei életművét az ellenforradalmi korszak hazai plasztikájának egyik legfontosabb fejezetévé avatják.

Mészáros László Budapesten született több gyermekes szakmunkáscsaládban. A már gyermekkorában is sokat rajzoló és minden keze ügyébe kerülő anyagból mintázó fiú számára az első világnézeti kihatású lelki törést apjának elbocsátása és a család Csepelről való kitelepítése okozta a Tanácsköztársaság bukását követő megtorlás napjaiban. Ekkor kerültek Kispestre. Apja nem tudott a szakmájában elhelyezkedni, anyja kis tejcsarnokot nyitott, és ez, a család minden tagját igénybe vevő vállalkozás vált szűkös létük egyetlen biztos alapjává.

A művészi ambíciókat tápláló gyerek taníttatása meghaladta a szülők erejét, és a középiskolából kimaradó Lászlót ötvöstanulónak íratták be. Dési Huber Istvánhoz és Sugár Andorhoz hasonlóan Mészáros számára is ennek a biztos rajzkészséget és széles körű anyagismeretet igénylő szakmának az elsajátítása nyújtott lehetőséget arra, hogy átmenetileg háttérbe szoruló művészi tervei ne váljanak végképp irreálissá. Miközben a fiatal Mészáros egy Kristóf téri ötvösműhelyben töltötte inaséveit 1921—1924 között, a napi munka mellett esti rajztanfolyamon képezte tovább magát. Szabadulása után végre megvalósíthatta régi álmát: sikerült bejutnia az Iparművészeti Iskola díszítőszobrász tanszakára, ahol az 1924—1927 közötti években, teljesen saját erejére támaszkodva, példátlan önfegyelemmel — a hajnali tejkihordás és az esti ékszerkészítő munka mellett — megismerkedhetett a szobrászmesterség alapjaival.

Az elsősorban dekoratív szobrászati feladatok elsajátítására irányuló formális iskolai stúdiumok kevés nyomot hagytak a már ekkor is szilárdan kialakult egyéni látásmóddal rendelkező és autonóm plasztikai tervekkel foglalkozó fiatal művész önálló munkáin. Annál fontosabb volt viszont számára az a baráti közeg, amely további fejlődéséhez kollegiális segítséget nyújtott. E kapcsolatok Vilt Tibor révén szövődtek, aki Mészáros évfolyamtársa volt az Iparművészeti Iskolán. Közösen építették fel első „műtermüket" Mészárosék kispesti kertjében, majd Vilt a Képzőművészeti Főiskolán folytatta tanulmányait. Ott, az Epreskertben barátkozott össze az ekkor már Párizst is megjárt Goldman Györggyel, és az ő közvetítésével alakult ki a három tehetséges fiatal szobrász termékeny kölcsönhatást eredményező szakmai-emberi kapcsolata.

Mészáros László alig tizenhárom éves alkotói útja látszólag könnyen tagolható az életrajz fordulópontjainak ismeretében és működésének változó helyszínei alapján. A pályakezdésnek a tanulóévekkel egybeeső szakaszát követte az első érett alkotó periódus 1927—1931 között, ezután következtek az itthon töltött nyarakkal megszakított római ösztöndíjas évek 1932-től 1934-ig. A néhány hónapos visszailleszkedési kísérlet kudarca után Mészáros az emigrációt választotta. Egyéves moszkvai

tartózkodás, valamint a kétéves frunzei korszak zárta le a fájdalmasan csonka pályaívet, melynek szomorú epilógusa a művész koholt vádak alapján történt letartóztatása és elítélése volt 1938-ban.

Az egybefüggő műfaji és stiláris vonulatok azonban nem teljesen igazodnak az életrajz kitűzte periódushatárokhoz, és az egyes műcsoportok kronológiai egymásra épülésénél gyakran fontosabbnak tűnik a különböző periódusokban keletkezett alkotások funkció szerinti összetartozása. Minden kézjegybeli azonosság mellett is külön fejlődési vonalat rajzolnak fel a kiállító művész semleges témavilágú és konvencionális műfaji keretek közt mozgó alkotásai, és az ezekkel időben párhuzamosan keletkezett munkásmozgalmi tárgyú, merész műfaji újításokkal kísérletező kisplasztikák és plakettek.

Ez a kettősség a művek stiláris megoldásaiban is érezhető, és nemegyszer eredményez az eltérő funkciójú munkák létrehívó közegének ismerete nélkül érthetetlen, váratlan irányváltásokat. A mészárosi életmű áttekintésekor gyakran kényszerülünk arra, hogy az egymást átfedő vagy párhuzamosan élő tendenciákat külön-külön követve, a szigorúan kronologikus tárgyalásmódtól eltérjünk.

Az alapvetően a dekoratív, alkalmazott szobrászi munkák elsajátítására irányuló Iparművészeti Iskolai képzés évei után Mészáros László első önálló műveiben a pályakezdő szobrászokra jellemző feladatokon tette próbára képességeit, kereste önálló hangját. A legkézenfekvőbb probléma a saját arc fiziognómiájának és pszichikai megjelenésének megfogalmazása. Két önarckép is jelzi Mészáros első művei között ennek a problematikának az aktualitását, és a két mű összevetése a művész meglepően gyors fejlődésének irányát is megmutatja. Az 1927-es *Fiúfej* sejtelmes arckifejezésű, lehunyt szemű, megilletődött ábrázolásán döntően még az érzékeny felületkezelés, az impresszionisztikus tünékenység és a fénnyel való modellálás rodini módszere alkotják a művészi kifejezés eszközkészletét. Az 1929-es
220, 221 *Önarcképe*n viszont a fogalmazásmód már konkrétabbá, keresetlenebbé és magabiztossá válik, a nézővel nyílt tekintetű, céljait és képességeit ismerő, a valós élet talaján álló, közvetlen póztalanságában is öntudatot sugárzó fiatal művész arca néz szembe. Vilt Tibor és Goldman György korai önarcképeihez hasonlóan ez a mű már a feladatvállalás típusú önportrék körébe sorolható.

Két, közvetlenül márványba faragott gyermekportré azt bizonyítja, hogy Mészáros a megrendelésre végzett munkákat is teljes értékű művészi feladatnak tekintette, és technikailag is igyekezett felnőni példaképeihez, az itáliai reneszánsz nagy mesterember művészeihez. A két büszt stiláris megoldásában ugyanazt a fejlődési irányt példázza, mint az önarcképek. Az 1928-as *Kislányfej* tekintete még révedező, cseppet szentimentális, a mintázás különösen a szemgödrök táján sejtelmesen puha, míg az *Ifj. Csehszombathy László*t — Egry József mecénásának és művei legnagyobb gyűjtőjének kisfiát — ábrázoló, 1929 körül készült mellszobron a tartózkodó finomsággal egyénített, bujkáló mosolyú arcocska, valamint a szigorú műfaji séma követelményei szerint fogalmazott haj- és mellrész nagyvonalú egységbe szervezése már a művész klasszikus tömörségű, sommásan egyszerűsítő, realisztikusabb hangvételét előlegezi.

Néhány tanulmányfej és maszk egészíti ki az első évek termésében az emberi arc és jellem ábrázolásának kísérleteit, melyek közül azért emelhetünk ki egy színezett gipsz *Leányfeje*t (1928 körül), mert meglepően rokon Goldman György alig észrevehetően színezett korai portréival. Mindkét művésznél valószínűleg az egyiptomi festett stukkó múmiamaszkok ismerete adta az ötletet a polikrómiával való kísérletezésre.

Az első figurák a fejekhez hasonlóan nem alkotnak egymásba kapcsolódó, szisztematikus fejlődési sort, hanem valamennyinél egy-egy problémakör stúdiumszerű birtokbavételét tűzte ki célul a művész. A hajszálnyi kontraposztban komponált, érzékeny felületi fény—árnyék-játéka ellenére is sommásan egységes és tömbszerű *Női akttorzó*t (1928 körül) ugyanúgy egy plasztikai kérdéskör első nekifutásból kitűnően sikerült megoldásának tekinthetjük, mint a hosszú lábú, rövid karú, fejletlen felsőtestű,
305 szokatlan arckifejezésű kamaszgyerek típusának suta bájt sugárzó megfogalmazását a gipsz *Álló parasztfiú*n. Ugyanez a stúdiumszerűség párosul merész egyedi karakterrel a szigorúan frontális felépítésű, a klasszikus európai szépségeszménytől eltérő arányrendszerű, a bővérű, természetes erotika és félszeg szemérmesség érzéseit mesterien vegyítő, életnagyságú leányakton. A szobrászatunkban teljesen szokatlan és újszerű figurát egy hasábszerű pillérből bontja ki a művész a menyasszonyáról, Vilmáról 1928 körül mintázott, *Mongol tavasz* címen ismert alkotáson. A női akttorzónak mintha testvére volna az 1929 körül készített, háromnegyed alakos műkő *Fiúakt*, melyen ugyanaz az alig

érzékelhetően kontraposztos lábállás váltja ki a gerincoszlop hajszálnyi hullámmozgását, míg a fej, a szimmetrikusan testhez simuló karok és a felsőtest elölnézete a frontális komponálás ösztönösen magabiztos, klasszikus nyugalmát árasztják.

Két érzékeny szépségű női aktfigura az újabb műfaji területek és az árnyaltabb szobrászi kifejezési eszközök biztos kezű birtokbavételéről tanúskodik. Az 1930-ban készített, bronz *Vénusz cipőben* kezeit feje mögött összekulcsoló figurája a lakásdísz kisplasztika műfajában maradandó értékű alkotás. Újszerű a szobrocskán a felület szemcsésen érdes kezelése és a minden részletezéstől mentes, a tömegek játékára és az azt kísérő fényeffektusokra koncentráló fogalmazásmód, valamint a bal lábnak az egyensúlyt alig érzékelhetően megbontó kimozdítása.

Az ugyanebben az időben készített, életnagyságú, gipsz *Éva* inkább a köztéri kútfigurák vagy a strandok parkjait díszítő allegorikus szobrok típusához áll közel. A kissé mackószerűen tömzsi, esetlen bájú, felemelt baljában almát tartó leányalakot a műfaj megkövetelte hildebrandi klasszicitású beállítás és a modell egyéniesítéséből adódó expresszív karikírozás érzékeny egyensúlyának megtalálása avatja elvontságában is egyedi, izgató talányosságában is életszerű remekművé.

Bár témaválasztásában még szintén csak úttörő kísérlet, megoldásában mégis már az érett művek sorát nyitja meg a típusalkotó erejű és szobrászatunkban valósággal iskolát teremtő *Fiatal munkás* 303
(1928—1929 körül) egészalakos, álló figurája. Goldman György, Gádor István és Beck András szobrai, valamint több festő hasonló beállítású munkásábrázolásai jelzik Mészáros kezdeményezésének évtizedes hatását a magyar szocialista művészet e fontos ábrázolási típusának alakulására. A művész kispesti környezetéből kikerülő modell nyomán elkészített figura a korábbi heroizált vagy szimbólummá merevített, elsősorban a munkásosztály erejét hangsúlyozó szobrokkal szemben annak a gazdasági válság küszöbén élő proletárnak a valós megjelenítése a művészi típusalkotás szintjén, amely szemmelláthatólag közelebb áll a munkanélküliek, helyüket nem találó alkalmi munkások vagy a fokozottan kizsákmányolt segédmunkások népes táborához, mint a szervezett, öntudatos szakmunkásréteg képviselőihez. Bár a művésznek akkor bizonyíthatóan még nem volt szervezeti kapcsolata a kommunistákkal, mégis ösztönösen megérezte annak a munkásrétegnek önálló arculatát, mely az illegális párt ekkori értelmezése szerint a harcos proletariátus forradalmasodó utánpótlását jelentette.

A *Fiatal munkás* szobrászi megformálását tekintve is úttörő mű a magyar plasztikában, elsősorban a beállítás és a ruházat tudatos megválasztásával való jellemzés terén. A határozottságában is félszeg, egyszerre védekező és támadó, erejét sejtő, ám elnyomottságát is érző, korához képest túl komoly, ám érettségében is játékos fiatal férfit tökéletesen jellemzi a szobor statikusságában is dinamikus beállítása. A szobor legközelebbi rokona Goldman György ruhátlan felsőtestű, azonos kéztartású, de kissé talán karikírozottabban jellemzett *Álló munkás*a, mely szintén 1929—1930 körül készült, és bizonyára nem születhetett volna meg Mészáros művének inspiráló hatása nélkül. Az a tény, hogy Mészáros szobrának reprodukciója megjelent Kassák Lajos Munka című folyóiratában, arra utal, hogy a művész ekkor még a későbbi, egyértelműen kommunista orientációjánál jóval szélesebb körben keresett kapcsolatot a munkásmozgalom különböző kulturális fórumaival.

A másik korai típusalkotás Mészáros életművében az 1929-ben készített, karba tett kezű, előre hajló testtartású, ruhátlan felsőtestű, gipsz *Ülő munkás.* A Gádor István és Goldman György azonos témájú műveiben ugyancsak továbbélő szobortípus sok tekintetben különbözik párjától, az álló munkásalaktól. Szembetűnő az eltérés például a stilizáltság és a képi általánosítás fokában. Bár az ülő munkásfigura is élő modell után készült, zártsága, szigorúan tektonikus felépítése jelzi, hogy ez a szobrászi fogalmazás a munkástípusnak az egyiptomi írnokszobrokhoz hasonlíthatóan tömörített, kánonszerű általánosítású megjelenítésére törekszik. A szobor témája tehát nem egyszerűen egy társadalmi osztály vagy réteg tipikus képviselőjének az ábrázolása, hanem magának az osztálynak és az ahhoz kapcsolódó asszociációknak szimbólummá sűrített megfogalmazása. Stilárisan új elem — és Mészáros ösztönös realizmusának a *Fiatal munkás*hoz viszonyítva is tisztulását mutatja — az ülő figura felületkezelésének hallatlanul szűkszavú és tömör, ám látszólagos effektusszegénysége ellenére is kifejező és a mű tartalmi magjával teljes összhangban levő megoldása.

Az osztálytípus problematikája szempontjából sem tekinthető visszalépésnek a mészárosi plasztika útkeresésében új szólam megjelenését jelző *Séta a természetben* (1929—1930) című egészalakos figura,

melyben Beethoven alakjának egy dacos léptű proletáralakból kibontott, a konvencióktól bátran elszakadó ábrázolásával a meditáció, a töprengés és az önmegismerés általános emberi tartalmainak szobrászi megfogalmazására tett kísérletet a művész. Az elterjedt Napóleon-szobrocskák beállításával rokon megfogalmazású, önarcképi vonatkozásokat is hordozó Beethoven-ábrázolás felül tud emelkedni a témához kötődő általános tartalmi szférán, és jól egészíti ki az osztályművész Mészáros profilját az emberiség egyetemes sorsáért felelős alkotó attitűdjével.

356 Az első alkotó periódus csúcspontja és egyben új perspektívákat is felvillantó záró akkordja a *Tékozló fiú* (1930), melyet első bemutatása után azonnal megvásárolt a Szépművészeti Múzeum, és amely Mészáros László számára az emberi-művészi megbecsülést és elismerést is meghozta. Az életnagyságú figura összefoglalása mindannak, amit a művész korábbi szobraiban részproblémák megoldása vagy részleges érvényű tartalmi szférák meghódítása terén elért. A második *Önarckép* nyílt, magabiztos tekintete, a *Fiatal munkás* osztálytípust megfogalmazó eredményei, a női aktok formai tökéletessége és a Beethoven egyetemes emberi kérdésfelvetése egyesül az újszövetségi szimbolikával a dolgozó, küzdő, társadalmat átalakító embert magyar parszttípusként megjelenítő remekműben. E szobor még azoknak a befolyásos kortársaknak osztatlan csodálatát is kiváltotta, akik valóságos mondanivalóját, a megjelenés mögötti, rejtett tartalmi összetevőket nem is érezhették teljes összetettségében. A bő szárú magyar gatyát viselő, archaikus görög kúroszra emlékeztető fiatal férfi lábfeje és keze utal legérzékletesebben a klasszikus analógiától való elszakadásra, míg az arc hallatlan erejű, visszafojtottságában is robbanó dinamikája mintha előlegezné a forradalmi cselekvés témáját megfogalmazó későbbi, expresszív realista kisplasztikák tartalmi hátterét. A *Tékozló fiú* egyaránt csúcspontja a mészárosi újklasszicista plasztikai fogalmazásmódnak, valamint a művész osztálytípusok megragadására törekvő korai realizmusának, és kiindulópontja a későbbi évek dinamikus, expresszív realisztikus stíluskeresésének.

Néhány síremlék, több finom mintázású plakett és az érett portrék egész sora egészíti ki Mészáros — római utazásáig terjedő — első alkotó periódusának művészi termését. *Dr. Mikes Lajos síremléke* a művész legszembetűnőbben az egyiptomi példaképekhez kapcsolódó reliefkompozíciója. Tartalmilag összetettebb és inkább előremutató a *Mallász Gusztáv-síremlék* (1930 körül) felhúzott térdű, kezét alsó lábszárán összekulcsoló ülő alakja, melyen a beethoveni meditáció gondolatkörét az *Ülő munkás* kompozíció megoldásával kapcsolja egybe a művész. Ehhez szorosan kapcsolódik az a műkő *Gondolkodó*-plakett, amely egyik kiindulópontja a későbbi Szocialista Művészcsoport olvasó vagy gondolkodó-töprengő munkásábrázolásainak, és melynek — ikonográfiai típusát tekintve — Rodin *Gondolkodó*jáig követhetjük a gyökereit.

A portrék egyik csoportja azoknak a polgári mecénásoknak a körét örökíti meg, akik Mészárost az első sikerek után felkarolták és önzetlenül támogatták. Ilyen a csak fényképről ismert *Hatvany Ferenc*-arcmás, *Rózsa Miklós*nak, a KUT vezetőjének portréja, a *Nagy Endre*-fej, a pesti kabarészínjátszás legnagyobb hatású egyéniségének képmása vagy *Ybl Ervin*, a nagyműveltségű művészettörténész és magas beosztású kultuszminisztériumi tisztviselő portréja. A festő és műgyűjtő Hatvany Ferenc arcmása hagyományos büszt, míg a másik három portré rövid nyakrészű fej, ami a művész fokozódó érdeklődését tanúsítja az arc fiziognómiai megjelenése és az emberi pszichikum minél koncentráltabb ábrázolása iránt. A *Nagy Endre*-fejnél a merészen hátravetett fejtartású beállítás is a jellemzés tudatos eszköze. *Rózsa Miklós* puritán összefogottságú arcmása egy közel három évtizedes periódus progresszív művészeti életének fáradhatatlan szervezőjét jeleníti meg minden idealizálástól mentes, szigorúan szűkszavú realizmussal. A négy portré közül talán a legproblematikusabb az *Ybl Ervin*-fej, amelyen a művész minden jellemzésbeli telitalálat ellenére mintha visszaesne a legkorábbi művek impresszionisztikus fénymodellálási gyakorlatához, sőt Mészáros e művén bizonyos fokig idealizálta is az ábrázolt vonásait.

Az érett női képmások közül *Paizs Ödönné* és *Julesz Jenőné* fejei alig lépik túl a bravúrosan megoldott, megrendelésre készült arcmások szintjét, míg a ismeretlen külföldi művésznőt ábrázoló *Táncosnő portréjá*nak (1931 körül) személyes rokonszenvről tanúskodó, kötetlen megjelenítése kihat a mű tartalmi hőfokára is. A mozdulatművésznő arcvonásai Mészárost a karaktert magas szinten újjáteremtő plasztikai összegzésre inspirálták. Nem ismerjük pontosan az 1932 körül készült műkő *Leányfej* modelljét sem, ám ennek az egyszerű munkáslánynak az ábrázolása is az átéltségnek azt a fokát mutatja,

amit a polgári megrendelők portréinál sosem tapasztalunk. Valószínű, hogy a modell Mészáros családi vagy mozgalmi környezetéből került ki.

A portrék többségét időben megelőzte az a sokszorosított terrakotta munkásfigura, amely 1930 körül keletkezett, de újszerű funkcióját és stílustendenciáját tekintve már egyértelműen a következő korszak munkásmozgalmi plasztikáinak előfutára. Az álnévvel, Ostor P. műveként szignált *Álló munkás* a Magyarországi Vörös Segély megbízásából készült, és a sokszorosított példányainak árusításából befolyt összeget a bebörtönzött kommunisták támogatására fordították. A szobrocska funkciója már önmagában is érthetővé teszi, hogy megfogalmazásának stilárisan is másnak kellett lennie, mint a művész korábbi munkásábrázolásai. Ezzel magyarázható a korábbinál szűkszavúbb, összefogottabb és közérthetőbb nyelvezetre való törekvés, mivel a szoborra csak a Vörös Segélyt támogatni kívánó munkások körében remélhettek vevőket. Az új hangvétel keresésének másik oka az illegálisan végzett munkából adódó személytelenség követelménye. A művésznek olyan stiláris megoldást kellett találnia, amely minden eddigi saját munkájától különbözik, és elhihetővé teszi az álnév által jelzett munkásszobrász létét. Mészáros mindkét szempontból kiválóan oldotta meg feladatát, és ettől a műtől kezdve életműve csakugyan mintha kettéválna. Egyik arca szerint ő a római ösztöndíjat elnyerő, a hivatalos körök kegyeit élvező, elismert fiatal szobrász, akinek még politikai különcködését is megbocsátják polgári mecénásai. Másrészt viszont csakhamar ő válik a kommunista mozgalom — 1934-ig kétségtelenül legnagyobb hatású — szobrász-propagandistájává, akinek illegális plakettjei és figurái a sztrájkoló munkások széles tömegeire fejtettek ki mozgósító hatást, és túlzás nélkül elmondható, hogy iskolát teremtettek a kommunistákkal szimpatizáló vagy együtt haladó művészek körében. Néhány művésztársával együtt ő teremtette meg a párt propagandamunkájának fontos segítőjét, a személytelenségében is közvetlen, jelentős agitatív erőt képviselő illegális művészetet, melynek meglepően egységes stiláris arculata nem kis részben a mészárosi erőfeszítések eredményeként alakult ki.

Amikor 1931 közepén Mészáros László, a kultúrpolitikai vezető körök szemében rokonszenves és megbecsült tehetségű szobrászígéret megkapta a római ösztöndíjat, korábban elképzelhetetlen lehetőségekkel és kísértésekkel terhes időszak kezdődött pályáján. 1932 januárjában, kislányának születése után, családját itthon hagyva Rómába utazott. Az előző korszak lezárulását meggyorsította az Itáliában rá váró múzeumi és művészeti élmények gazdagsága. Helyzetének kiáltó ellentmondásosságát akkor érthetjük meg, ha arra gondolunk, hogy amíg az egész életében kemény munkához és nélkülözéshez szokott Mészáros Rómában a követségi kegyelmes urak és a körükben megforduló fasiszta hatalmasságok kétes dicsfényének árnyékában, viszonylag jó körülmények között dolgozhatott, addig családjának itthoni eltartása szinte megoldhatatlan gondként nehezedett rá. Ez a helyzet magyarázza azokat a számára is kínzó önváddal kísért megalkuvásokat, amilyen a *Gömbös Gyula* miniszterelnökről mintázott — egyébként markáns és leleplező — portré vagy a római magyar nagykövetség kertjében felállított *Endresz—Bittay-emlékoszlop* elkészítése volt.

A Mészáros római fejlődését jelző további munkák nem kapcsolódtak ilyen direkt módon a kurzus hivatalos ideológiájához, mégis sok belső vívódást és meghasonlást okoztak az alkotói integritását féltőn őrző művésznek. Az 1932 körül készült *Szónok* figurájában a római kora császárkori szobrászat emlékképei elevenedtek meg, de Mészáros át tudja törni a sematikus szobortípus korlátait, és minden részleges kompromisszum ellenére ízes plasztikát teremt. Hasonlóan ellentmondásos, ám egyre inkább a művész egyéni hangjához közelít az *Olasz lány* portréja 1932-ből. Kevésbé szerencsés viszont az a pályázatra szánt *Petőfi*-szoborterv, amelyen Mészáros az egyenlőtlen versenyfeltételek hatására hasonulni kényszerült a neoeklektikus emlékműplasztika kiüresedett, zsinóros-sujtásos ábrázolásmódjához, ami kényszerűen feledteti a szobor egyébként meglevő plasztikai értékeit. Ha nem is maradtak teljesen elszigeteltek Mészáros fejlődésében az itáliai időszak megalkuvó tendenciái, szerencsés alkotói ösztöne megóvta őt a végzetes kompromisszumok vállalásától. A mérleg Rómában is az értékes és előremutató szobrok javára billen. Ezek közül elsősorban a számos rajzvázlaton érlelt és több változatban elkészített öregasszony-sorozat darabjait emelhetjük ki. Az *Ülő munkás* frontális, szimmetrikus beállítását talán kissé merevebben felélesztő *Ülő parasztasszony* (1933) még sok tekintetben disszonáns kísérlete után a művész eljutott a téma teljes értékű plasztikai megoldásához. A bronz és travertin változatban egyaránt elkészített, az anyag követelményei szerint csekély felületkezelési

505 eltéréseket mutató *Gondolkodó öregasszony* figurája (1933) méltó folytatása és kiegészítése az álló és ülő munkásábrázolásokkal kezdődő, proletártípust megfogalmazó sorozatnak, és azokhoz hasonlóan jelentős hatást gyakorolt a hazai szocialista művészet témavilágára és stiláris alakulására. Nem kevésbé
XXVIII típusteremtő erejű mű az 1934 körül keletkezett *Ülő parasztfiú*, melyen az *Ülő munkás*, a *Fiatal munkás* és a *Mongol tavasz* stiláris és tartalmi elemei ötvöződnek olyan végsőkig kiérlelt és klasszikusan tiszta egységbe, ami a szobrot mozgalmi plasztikánk egyik maradandó eredményévé avatja.

A klasszicizáló női aktfigurák sorában disszonáns felhangok nélküli, egyértelmű előrelépést jelent a *Primavera italiana* című, 1932—1934 között keletkezett szobor, mely szeretetteljesen egyénített testfelépítésével, a vastag felső lábszáraknak és a széles csípőnek a figura harmóniáját izgatóan megbontó hangsúlyozásával olyan új szintézist képvisel, amelynél már elhalványodik a konvencionális műfaji korlátok szerepe. A szobor egyaránt volna alkalmas enteriőrbe szánt kisplasztikának vagy hangulatos
572 kútdíszítő figurának. Az 1934-es *Atléta*, bár kétségtelenül emlékeztet a címe által is sugallt antik, elsősorban lüszipposzi előképekre, mégis elsősorban az osztályerőt és a mozgalmi céltudatosságot megfogalmazó korábbi művek és a későbbi munkásábrázolások közötti átmeneti állomásként értékelhetjük. Az *Atlétá*nál még szembetűnőbben utal a későbbi mozgalmi kisplasztikákra az etruszk művészeti emlékképeket is idéző *Artista* (1934 körül) című kisbronz. A szobrocska szögletes mozdulatai, felfelé néző tekintete és ökölbe szorított, felemelt jobb keze ugyanis szinte változtatás nélkül tér vissza az illegális plakettek menetelő és tiltakozó munkásfiguráinak beállításában.

A korszak portréi Mészáros emberábrázoló képességének elmélyülését és stiláris palettájának
508 kiszélesedését bizonyítják. *Klinkó József* remekbe sikerült feje (1932—1934 körül) az expresszív karikírozással párosuló szigorú valósághűség érzékeny egyensúlyának egyik csúcspontja Mészáros életművében. A szobor kvalitását aligha magyarázhatjuk kizárólag Bokros Birman Dezső portréművészetének ezen, és a nem kevésbé jellegzetes *Szalai Emil*-portrén kétségkívül érezhető hatásával, hanem feltételeznünk kell művész és modelljének szoros kapcsolatát, az egymás gondolataiban való olvasni tudás képességét is. Az éles szemű megfigyelés és a szatirikus felhangoktól sem mentes megfogalmazás a kőbe faragott *Szalai Emil*-fejnél (1934 körül) kevesebb rokonszenvvel és erősebben ironizáló kritikai éllel érvényesül.

Mészáros portréművészetének egyik csúcspontja a kislányáról, Mártáról készített mellszobor (*Pötyi*, 1934), melyen a szeretetteljes kötődésen túl átsüt a művész önmaga és családja iránti felelősségérzete is. Ez a mű a részletek mintázásának és a fénnyel való modellálásnak olyan finomságait mutatja, amit sem azelőtt, sem azután nem tudott elérni a művész. A *Pötyi*-arcmás érdekesen egészíti ki a szocialista szobrászatunk vezéregyéniségeinek gyermekportréiból összeállítható sorozatot, melyek közül Goldman 1936-ban *Schönstein Sándor kislányá*ról mintázott fejét és Bokros Birman *Gera Éva*-portréját emelhetjük ki. Az 1934 körül készült *Leányfej* tartalmi hőfoka ismét arra utal, hogy nem megrendelésre készített portréval állunk szemben; az ábrázolt és a művész közötti gondolkodásbeli és emberi harmónia segítette a mélyebb kölcsönös megismerést. E feltételezést alátámasztja, hogy Dési Huber Istvánné, a szobor tulajdonosa szerint a portré a József Attilát is önzetlenül támogató Hatvany család egy, a művésszel baráti viszonyban álló tagját ábrázolja. Az egyiptomias hajviseletű, érdekes arcú fiatal lány ábrázolása mentes minden szokványos portrékonvenciótól, és mély láttató erővel jeleníti meg az arc legfinomabb rezdüléseit. Különösen a száj izgatóan karekterisztikus ferdesége olyan elem, melynél a szokatlanság elleplezése helyett annak hangsúlyozása segíti az egyedi karakter érzékletes megragadását.

Már közvetlenül emigrálása előtt készítette el Mészáros *Madzsar József* portréját, annak az embernek arcmását mintázva meg, akinek sokadmagával együtt talán a legtöbbet köszönhetett a szobrász és az egész fiatal baloldali művészgeneráció. Az ábrázolt Szabó Ervin legközvetlenebb munkatársa és Jászi Oszkár sógora volt, aki a húszas évek végétől a hazai illegális kommunista mozgalom egyik hazai vezéregyéniségének számított. Ő kezdeményezte a művészek közötti pártszervezést, és 1931—1932-ben szemináriumot is tartott a mozgalomhoz közeledő fiatal művészek számára. A portrét 1935-ben, tehát már akkor készítette Mészáros, amikor többszöri letartóztatás és bírósági meghurcoltatás után Madzsar a Szovjetunióba való emigrálásra készült. A különös, karakterisztikus férfiarc szobrászi megformálásakor bátrabban él a fény—árnyék-effektusok és a bemélyített, negatív formák alkalmazásának lehetőségével, mint korábbi portréin. Ezért a fejnek szinte nincs is fő nézete, a szobor mintegy kényszeríti

a nézőt, hogy körüljárva maga keresse meg a legjellegzetesebb arcvonásokat. A varázslatos felületjátékú portré hangulatvilága csöppnyi rezignációt tükröz, a szobor az üldöztetések hatására megfáradt, idősödő férfi arcát is láttatja, ugyanakkor tekintetéből mégis érezzük a megalkuvást nem ismerő forradalmár töretlen akaraterejét és elszánt tettrekészségét.

A római évek figurális művei és a portrék mellett a korszak harmadik jelentős és önálló szólama az illegális kisplasztikák köre, azok a szobrok és plakettek, amelyek az 1930 körül készült és Ostor P. álnévvel jelzett *Álló munkás* stílustendenciáját folytatják és teljesítik ki. Két, ugyancsak a Vörös Segély számára készített kisplasztika nyitja e sort 1933—1934-ben. A *Határnéző parasztasszony* statikus 570
kimerevítettségében is robbanó dinamikájú, kisméretű figuráját a kortársak nem véletlenül nevezték el Dózsa Györgynének. Az elnevezés annyiban találó, hogy a szobrocska a munkás-paraszt szövetséget kifejező szoborpár részeként a magyar parasztságnak évszázados földéhségét, a hazai földhöz való feltétlen ragaszkodását fejezi ki, ami a parasztmozgalmaknak is központi kérdése volt. Az asszonyfigura párdarabja, a *Lázadó* (1934 körül) — amely *Szabadság* címen is ismert — Mészáros expresszív töltésű 575
realizmusának, a mozgalmi cselekvés dinamikáját is kifejező szenvedélyes valóságlátásnak egyik csúcsteljesítménye. Kétségtelen, hogy Mészáros Lászlónak ez a kis figurája Goldman György nagy hatású *Bagi Ilona-síremlék*ének közvetlen előképe, ugyanakkor a szobrocska ihlető előzményei tekintetében sokkal kevésbé mondhatunk bármi bizonyosat. Az a körülmény, hogy Dési Huber István és Sugár Andor szavalókórus-előadást ábrázoló rajzain találkozunk hasonlóan támadó állásba lendülő munkásalakokkal, valószínűsíti azt a feltevést, hogy Mészáros is a kóruskoreográfiák hatására fogalmazta meg a szobor jellegzetes testtartását. A művész ugyanis — a felszíni hasonlóság ellenére — nem a korábbi forradalmi művészetben elterjedt, rohanó figurák típusát eleveníti fel, hanem a lendületes kilépés és az egyidejű megtorpanás ellentétes irányú mozdulatainak egyesítésével teremt páratlan belső feszültségű, sodró erejű ábrázolást.

A páros kompozíciónál is érdekesebb és összetettebb problémakört bontanak ki Mészáros illegális plakettjei, melyeken a külön figuraként is megfogalmazott, tipizált munkásalakokból a forradalmi osztálycselekvés mozgalmas jeleneteit alkotja meg a művész. Az 1933 körül készült *Munkás*-plakettet valószínűleg egy munkás sportesemény alkalmából tervezte. Ezt a feltevést támasztja alá a háttérben látszó súlydobó figura. A *Forradalmi parasztság* című érmen az előtér kaszás parasztalakja mögött kapát emelő asszony és sarlót tartó marokszedő gyerek alakja látható. A szimbolikus hármas csoport az attribútumok tanúsága szerint az osztályharcot vállaló szegényparasztságot jeleníti meg. Az *Osztályharcos sütőmunkás egységfront* című, 1933-ban készült érem konkrét alkalomhoz kapcsolódik. Mészáros értesült a sütőmunkások kórusának egyik előadásáról, melyet a szakma sztrájkjának támogatására rendeztek. Ez ihlette a művészt a plakett készítésére. A *Munkás-paraszt szövetség* (1933—1934 körül) és 573
az *Osztályharcos egységfront* című plakett (1933—1934 körül) két változatának keletkezését nem tudjuk alkalomhoz kötni, de nyilvánvaló, hogy ezek is az illegális kommunista vezetők biztatására születtek. Az illegális plakettek stiláris megfogalmazása sajátos fejezetet nyit a szobrász életművében, és párhuzamos a többi kommunista irányítású művész munkásságában jelentkező hanggal. Említettük, hogy az illegális feladatok különleges, az egyéni stiláris jegyeket kerülő nyelvezet kialakítását tették szükségessé. Mészáros e tekintetben is kitűnően oldotta meg feladatát; az expresszív forradalmi tömegábrázolás gyakorlatát az egyiptomi reliefstílus szigorú stilizálásával összekapcsolva valóban új és általános formanyelvet teremtett.

A Rómából végleg hazatérő művész 1934-ben a fővárostól kapta első jelentősebb megbízatását az *Ismeretlen ló* emlékművére. A megrendelők az első világháború harcterein elpusztult lovaknak szándékoztak emléket állítani a lovassági laktanya udvarán. Megbízatását a művész kifogástalanul teljesítette, a szobor felavatásakor azonban már nem tartózkodott Magyarországon. E lófigura mintázása azért is jelentős Mészáros munkásságában, mivel enélkül aligha tudnánk elképzelni azokat a ló- és lovasábrázolásban mutatkozó bravúros megoldásokat, amelyek a művész későbbi frunzei reliefterveit olyan vonzóvá és felejthetetlenné teszik.

1935 nyarán a művész mindenét pénzzé tette, és a legteljesebb titoktartás mellett előbb Bécsbe, majd Moszkvába utazott. Gyors elhatározása még a tervbe be nem avatott elvtársait is meglepte. Valószínűnek tűnik az a feltevés, hogy illegális tevékenységének kitudódása tette szükségessé a hirtelen távozást. A

szerencsés megérkezést követően Mészárosnak rövidesen családját is sikerült maga után hozatnia. 1935 második felétől a következő tavaszig Moszkvában éltek. A moszkvai időszak elsősorban a beilleszkedés és a magyar emigráció képviselőivel való ismerkedés jegyében telt el, de biztató művészi eredményeket is hozott. Két nagyobb munkáról és több portréról, köztük *Kun Béla*-fejéről van tudomásunk, ezek azonban kivétel nélkül elvesztek. A fényképről ismert, *Orlov brigádvezetőt* ábrázoló szobor az élmunkás eszmény életnagyságúnál nagyobb, egészalakos, kissé heroizált megfogalmazása volt, melyen közvetlenül érződik a korabeli szovjet művészet patetikus-naturalisztikus realizmusértelmezésének hatása. A szobor ennek ellenére nem teljesen idegen Mészáros saját hangjától. A másik nagyobb szabású moszkvai munka, a Lenin Múzeum megbízásából készített *Lenin-dombormű* sajnálatos módon elveszett, és reprodukciója sem maradt ránk. Ez azért is fájó veszteség, mert Mészáros műve bizonyára érdekesen egészítené ki a magyar művészet Lenin-ábrázolásainak gazdag sorozatát.

A moszkvai időszaknál eredményesebb és gazdagabb művészi termést hozott a művész Frunzében, Kirgizia fővárosában töltött két esztendeje. A helyi múzeum Mészáros egész sor kitűnő portréját megőrizte. Itt készült rajzai közül többet Derkovits Jenő hozott haza. Mészáros 1936 márciusában, családja áprilisban utazott Frunzéba. A művész itteni munkáját csak 1938. márciusi letartóztatása szakította félbe. Uitz és Mészáros elsődleges feladata Frunzéban az épülő kormánypalota képzőművészeti díszítése volt. E befejezetlenül maradt munka mellett azonban Mészáros a kitűnő portrék egész sorát mintázta, és néhány köztéri szobortervéről is tudunk.

1936-os, műkő *Bányász-portréja* úgy keletkezett, hogy a szovjet művészeti élet gyakorlata szerint a művész tanulmányutat tett egy kirgiziai bányában. A megkapó életszerűségű fejszobor új hangot jelez Mészáros szobrászi nyelvezetében. Egyrészt nyilvánvaló a visszautalás a meunieri munkástípusra, másrészt a korabeli szovjet művészet hatása is felcsillan a fejen. A mű döntő eleme mégis a friss rácsodálkozás az erőteljesen karakterisztikus, öntudatos orosz munkás arcára, aki a művész számára az ideális társadalom építőjét testesíti meg. *Vamaza kolhozelnök portréjá*ban (1936) vendéglátó házigazdáját örökítette meg Mészáros. A ravaszkás tekintetű, kopaszodó, bajuszos kirgiz férfi feje a realista plasztika szűkszavúságában is sokatmondó mesterműve. Még megdöbbentőbb erejű monumentum a valószínűleg ugyanekkor készült *Kirgiz parasztasszony* kendős feje (1936—1937). A gránitba kívánkozó keménységű, egyénítettsége ellenére típusteremtő erejű asszonyfej Mészáros itthoni parasztasszonyaival összehasonlítva is előrelépés, klasszikus tömörségű megfogalmazása annak a földdel szinte összenőtt és világképében is ennek a kötődésnek a meghatározottságát hordozó paraszttípusnak, amely immár egyetemes érvényűvé növekedett a plasztikai általánosítás nyomán. A további öt ránk maradt kirgiziai portré azokat a fiatalokat ábrázolja, akik diákként vagy ifjúmunkásként segítettek a művésznek, műtermébe is bejártak vagy tudásszomjuktól hajtva hosszabb-rövidebb ideig tanítványául szegődtek. A *Sapkás kislány mellszobra* (1937) Mészáros itthoni gyermekportréinak sorát egészíti ki. A *Kendős lány* (1936—1937) a fentebb elemzett parasztasszonyfej fiatalabb változata. A *Kirgiz diák portréja* (1936—1937) a letisztult klasszikus egyszerűség hangján fogalmazza meg az új társadalom építése iránt lelkesedő fiatal férfi arcvonásait. A *Fiatal férfi portréja* (1936—1937) az érdekfeszítő plasztikai feladatot jelentő, karakteres tömegjátékú arc érett realista megfogalmazása.

A frunzei szobrok közül csak fényképről ismerjük a *Szovjet határőr kutyával* című alkotást (1936—1938), amely a szovjet művészetben széles körűen elterjedt ábrázolási típus sommásan összegező, a patetikus túlzásokat kerülő átfogalmazása. Maga a figura a művész „illegális stílusának" emlékeit is őrzi. Valószínűleg csak terv maradt az a ceruzavázlatról ismert köztéri *Lenin-szobor*, amely szokatlanul közvetlen és pátoszmentesen realisztikus fogalmazásmódjával ragadja meg a nézőt, és melynél csak a talapzatán alkalmazott kirgiz népi ornamentika utal a korabeli szovjet közízlésnek tett engedményekre. Többszörös életnagyságú alkalmi *Sztálin*-ábrázolásról is beszélnek forrásaink Mészáros frunzei korszakából, ennek azonban még vázlatát vagy fényképét sem ismerjük.

A mészárosi életmű kivételes jelentőségű és nagyszerű perspekívát ígérő záró akkordja a frunzei kormánypalota ülésterme számára tervezett négy reliefvázlata, melyek kidolgozottsági foka nem zárja ki azt sem, hogy a művész esetleg a kompozíciók freskóként való megvalósítására is gondolt. A zászlókkal felvonuló kirgiz lovasok ábrázolásán a lovak bravúros tisztaságú rajza kap meg elsősorban, mely egyaránt eszünkbe juttatja a Piero della Francesca-i vagy Paolo Uccello-i quattrocento előképeket és a

művész korábbi anatómiai remeklését az emigrálását közvetlenül megelőzően készített *Ismeretlen ló* emlékművén. Az 1916-os, cárizmusellenes, kozák katonasággal elnyomott kirgiz felkelésnek emléket állító frízterv következő darabján a sátraikból lóra kapó és rohamra induló kopjás harcosok együttesét látjuk. A valószínűtlenül „repülő" lovak és az előreszegezett tekintetű, mindenre elszánt harcosok ábrázolása minden eddigi Mészáros-műnél dinamikusabb és expresszívebb, anélkül, hogy a részletformákban a művész eltérne a realisztikus fogalmazás követelményeitől. A harmadik kompozíció a lázadók és a hatalom zsoldosainak összecsapását ábrázolja, az előző jelenettel összehasonlítva nem kevesebb dinamizmussal és kifejezőerővel. Bár nyelvezetében és a szereplők megfogalmazásában Mészáros e műve döntően különbözik a magyar művészet minden korábbi alkotásától, tartalmi egybeesése folytán mégis eszünkbe juttatja Dési Huber István *Negyedik Rend* című sorozatának és Derkovits *Dózsa*-ciklusának kíméletlen hevességű összecsapásjeleneteit. A három műben közös az osztályharc egy felívelő szakaszát lezáró, a reakciós erők átmeneti felülkeredésével végződő, döntő összecsapás művészi általánosítású, pártos elkötelezettségről tanúskodó ábrázolása. Az előző három kartontól lényegesen különbözik a negyedik terv, az *Útban Kína felé (1937)* című kompozíció. Míg a 776, 778
lovas jelenetek fogalmazásmódjában uralkodó stiláris összetevő volt a művész egyéni hangvételébe integrált quattrocento hatás, addig a menekülést megjelenítő, lenyűgöző monumentalitású vázlaton a hatalmas hegykoszorú lábánál vonuló, tragikumot sugárzó gyászmenet megfogalmazása meglepően emlékeztet a magyar aktivisták 1919-es freskóterveinek és rajzstílusának sommásan összegező, expresszív nyelvezetére.

Mészáros László e művei egy új, szocialista realista murális stílus olyan intenzitású ígéretét hordozták magukban, amelynek kibontakozása az egyetemes szocialista művészetet is iskolateremtő remekművekkel ajándékozhatta volna meg, és —a frunzei portrékhoz hasonlóan — a szovjet művészeti fejlődés számára is követendő mintaképeket teremthetett volna.

FERENCZY NOÉMI

Ferenczy Noémi (1890—1957) a két világháború közötti magyar művészet, s egyben a kor európai *175*
falkárpitművészetének egyik legjelentősebb egyénisége. Az első világháború után korai műveinek panteisztikus világszemléletét fokozatosan háttérbe szorította a szociális elhivatottság felismerése, az ember és annak életét betöltő munka szinte egyedüli témává magasztosítása. A gondolati tartalom kifejezésére a magyar művészetben szinte előzmények nélküli műfajt választott: a kárpitszövést. Ferenczy Noémi az egyetlen a két világháború között alkotó művészek közül, aki nem festőként kezdett kárpitot tervezni, s európai viszonylatban is azon ritka kivételek közé tartozott, akik nemcsak megtervezték, hanem maguk is szőtték kárpitjaikat. Így érezte valóban magáénak alkotásait, hiszen megvalósult bennük a tervező, a kartonkészítő és a szövő munkájának rég áhított egysége, mely lehetővé tette a művész számára, hogy szövés közben is változtathasson az „eredeti" terven, mint ahogyan a festőművész festménye egyes motívumain változtat munka közben.

Pályája az 1910-es évek elején indult. Édesapja, Ferenczy Károly a nagybányai festészet legjelentősebb mestere volt. Gyermekkorát Nagybányán töltötte, de művészi elhivatottságára csak édesanyjával tett külföldi útján, Párizsban ébredt rá. Az ott látott középkori kárpitok hatására kezdett kárpitszövést tanulni a Manufacture des Gobelins egyik öreg mesterétől. Lázasan dolgozott, s hamarosan már saját elképzeléseinek megfelelően változtatott is a tanult eljárásokon. Ezek a változtatások felszabadították a kartonmásolás mechanikus kötöttségei alól, s lehetővé tették számára egy-egy motívum szabadabb kidolgozását. „...én nem vízszintes sorokban haladok végig a szövéssel, hanem egy-egy madarat egészen befejeztem, s egy-egy falevelet egészen megszőttem a vetélőfácskákkal és így tetszés szerint és rendszertelenül foglalkozhattam egy-egy részlettel... Rengeteg vetélőfácskával dolgozom egyszerre, ahány szín, annyi vetélőfácska és ott és akkor hagyom abba és kezdhetem el újra a szövést, amikor akarom."

A választott technika elsajátítása azonban művészi indulásának csak egyik tényezője, melyre éppen akkor talált rá, mikor a műfaj Európa-szerte megújulóban volt. A festészet másolatává süllyedt

kárpitszövés értelmetlensége a múlt század második felében már nyilvánvalóvá vált. A gyapjúanyag szépségében, a vízszintes és függőleges fonalrendszer dekoratív rendjében, a színek síkba terített, tömbszerű foltjaiban rejlő lehetőségek kiaknázására az első kísérletek Angliában és Németországban történtek. Angliában 1861-ben megalakult William Morris manufaktúrája, amely a preraffaelita festőket tömörítette maga köré, s kárpitok, üvegablakok, bútorok, fémek, hímzések tervezése egyaránt foglalkoztatta őket. Morris saját terveiben a középkori kárpitok világa felé vonzódott, erősen csökkentette a színek számát, s megszüntette a perspektivikus ábrázolást. Németországban — Scherrebekben — a szecesszió szellemében fogant alkotások készültek az 1900-as világkiállításra. A német expresszionistákat (Franz Marc, E. L. Kirchner) is foglalkoztatták a kárpit dekoratív lehetőségei. A francia művészetben nem kisebb mester, mint Aristide Maillol tervezett végtelenül egyszerű folthatású és rajzú kárpitokat. E kezdeményezések nyomán szinte egész Európában megélénkült a kárpitszövés iránti érdeklődés.

Hazánkban a századforduló után alakult gödöllői iskola két vezető mestere — Körösfői-Kriesch Aladár és Nagy Sándor — az angol preraffaeliták elveit követve kárpitokat is tervezett. Munkásságuk a műfaj magyarországi történetében úttörő jelentőségű, hiszen a kárpitszövésnek nálunk nem voltak előzményei, s így hagyományai sem. Legjobb alkotásaikkal egy időben azonban elkészültek Ferenczy Noémi első művei is, melyeken már a stílust teremtő nagy művész jelentkezése érezhető, s melyek a tiszta, sallangmentes megújulás útját is jelzik.

Alkotói egyéniségének kialakulásában igen jelentős szerepe volt a Nagybányától és családjától kapott művészi örökségnek. Művészetének alakulása érdekesen példázza, hogy az egyéniség és a textiltechnika együttes ereje miként formálja ezt az örökséget. Családjában a természet gazdagságának, árnyalatainak, a látvány egységének tisztelete volt a döntő. Ebből a környezetből ikertestvérével, Ferenczy Bénivel együtt törtek ki a modern művészet formanyelve irányába, de mindketten úgy, hogy az alkotás szigorát, áhítatát nemes családi örökségként véges-végig megtartották. Egyiküket sem izgatták a stílusújítások közben fel-felbukkanó trükkök vagy felszínes felülethatások. Mindkettejük munkásságának tengelyében az ember állott. Ezt Ferenczy Béni plasztikája az egyéniség irányába bontotta ki, Ferenczy Noémi pedig a típus felé hajlott. Munkásságának egésze a részletektől a monumentális formákig, a natúrától a tiszta dekorativitásig terjedt. Kezdetben még a középkori kárpitok ihletében, formában és színben gazdag részletekkel népesítette be felületeit. Később megelégedett egyszerű, jelképes utalásokkal. Korai kárpitjait vibráló színek tarkítják, később egyenlő fényerejű felületei pasztelles harmóniát adnak műveinek.

Korszakunkat megelőzően 1916-ban a Ferenczy család Ernst Múzeum-beli kiállításán, majd pedig édesapja 1918-as emlékkiállításán mutatta be kárpitjait, terveit. A vázlatrajzokat színes akvarelltervek követik, melyekből számtalan színvariánst készített, hogy végül a karton készítésénél már a formának legjobban megfelelő változatot emelhesse ki. A végső színárnyalatokat azonban mindig a gyapjúfonalak határozzák meg. „Olyan friss színeket nem lehet festve kihozni soha, mint szőve... mialatt nézem az éppen az orsóra felcsavart árnyalatot (3—5 vékony fonálból összetéve), gondolatban tisztán látnom kell a helyét és hatását... a társaságot, amibe került... a szín élete az állandó, óráról órára történő döntés, amit nem is lehet előre, még egy másnapi munkanapra sem előkészíteni." Az elkészült munkák a szövéstechnika tökéletes elsajátításáról, s a természet áhítatos szeretetéről tanúskodnak. Stílusában leginkább a 16. századi francia és flamand verdűrök (Aubusson, Enghien, Oudenaarde) növényekkel és állatokkal gazdagon benépesített világához kötődik. Az ember vagy nincs jelen ezeken az alkotásain, vagy csak a növényekhez és állatokhoz hasonlóan egyik eleme a természetnek. Ez a természetben való tökéletes feloldódás Nagybánya panteizmusában gyökerezik. A *Teremtés* (1913) chartres-i üvegablakok által ihletett, négyzetes mezőre osztott felületén a paradicsomkert álomszerűen békés nyugalma, tarka, színes világa jelenik meg. A háború alatt szőtt *Menekülés Egyiptomba* (1916) és a *Nő madarakkal* (1917) kompozíciója már egy-egy központi figura köré épül, de az alakok még itt is szinte eltűnnek a hatalmas, őserdei fák sűrűjében.

Ferenczy Noémit a világháború, majd a Nagy Októberi Szocialista Forradalom s a Tanácsköztársaság tudatos, az emberiség sorsával törődő művésszé formálta. Testvérével, Bénivel együtt baloldali értelmiségi körökkel lépett kapcsolatba. A közoktatási népbiztos 1919 májusában őt bízta meg a gödöl-

lői szövőműhely vezetésével. E megbízatásnak a Tanácsköztársaság bukása után már nem tehetett eleget. Az ellenforradalom idején Nagybánya jelentette számára a biztos menedéket s a munkához szükséges nyugalmat. Baloldali elkötelezettségéhez híven azonban 1920-ban részt vett a romániai általános sztrájk nagybányai szervezésében, s letartóztatták. Ezek után jelentkezett művészetében először a szolidaritás érzése és — Németh Lajos szavaival — „az emberi testvériesülés vágyától átszőtt, úgyszólván vallásos, kommunisztikus életérzés és fennkölt idealizmus".

A háború után készült első kárpit, a *Harangvirágok* (1920) már a kiforrott, monumentális egyszerűségre törekvő művész munkája. Alkotása az ember és a természet örök egységét sugallja, de az ember jelentősége itt — korábbi munkáihoz képest — megnő, már-már a természettel egyenrangúvá válik. A kárpit kompozíciója is új. A középmező és a bordűr szerves egységbe forr, két fa összekulcsolódó ágai és gyökerei ölelik körül az emberalakot. A *Nővérek* (1921) az emberi összetartozás szimbolikus ábrázolása, bár a kárpit egész felületét ezen is beborítják az átlósan benyúló faágak hatalmas levelei, ezek a végtelenségig leegyszerűsített, színben és formában egyaránt csak háttérül szolgáló elemek. A hangsúly itt a középen ülő, egymás felé hajló, kezüket összeérintő testvéreken s a körülöttük félkörívben elhelyezett nőalakokon van.

1920 és 1930 közötti erdélyi tartózkodását több külföldi út és kiállítás szakította meg (1923: Berlin; 1924: Bécs; 1927: Lipcse; 1928: Róma; 1929: Berlin), de állandóan részt vett a nagybányai tárlatokon is; különösen jelentős a Nemzeti Szalonban 1925-ben Ferenczy Bénivel, valamint Kolozsváron 1926-ban Ziffer Sándorral rendezett kiállítása. Ezekben az években készült művein a gondolati tartalom és a forma 103, 147, 227
teljes átalakulását figyelhetjük meg. Eltűnik a vegetatív természeti háttér, s az emberi alak, rajta keresztül pedig a munka ábrázolása kerül a középpontba. „A középkori szerzetesnők áhítatával, vallásos intuíciójával, önfeláldozó aszketizmusával szövi meg a dolgozó embereknek, a megnemesülő munkának, a boldogabb társadalomnak álomképeit" — mondta Kádár Imre kolozsvári megnyitójában. Kárpitjai, kartonjai, rajzai stílusának további egyszerűsödését és megerősödését mutatják. Alakjai monumentálissá válnak, „nagy tette volt, hogy először jelenítette meg a dolgozó embert mint az egyetemes ember típusát. Műveiben nem lényeges többé, hogy parasztot vagy ipari munkást ábrázol. Megszabadította a dolgozó embert szociális determináltságától és a »munkát« magát a lélek belülről jövő természetes megnyilvánulásává, belső szükségévé tette. Nem is ábrázolja a munka akcióját (testi erőmegfeszítést): a munka lélekállapot nála..." — írta Tolnay Károly a művészről szóló monográfiájában. Az *Ásó ember* (1922) tömbszerű alakja alapvetően különbözik a korábbi törékeny, megnyúlt figuráktól. Leginkább az egyiptomi szobrok masszivitásához hasonlíthatnánk. A forma egyszerűsödését követi a színek csökkentése is, néhány színt használ csupán — akárcsak a korai középkor kárpitszövői —, de ezek korábbi munkáinak hidegebb színvilágával ellentétben mélyek és melegek. A vörös és a barna itt jelenik meg először munkáin mint uralkodó szín. A *Kertésznők* (1923) és a *Fehér ember baltával* (1923—1924) 103
mályvás és virágzó fás háttere — bár egyszerűbb és dekoratívabb stílusban s új tartalommal — korábbi kárpitjainak emlékét idézi.

Erre az időszakra jellemző a kárpitok formájának átalakulása is. Az eddigi fekvő formátumot lassan felváltja a hosszú, álló téglalap alakú forma. Ebbe komponálja a munkasorozat egyik legszebb és legérettebb darabját, a *Fahordó nőt* (1924—1925, újraszőve 1945—1946). A hullámos földön szinte lebeg a hatalmas faköteget hátán vivő nőalak, magához szorítva munkája jelképét, a baltát. Az ábrázolás egyszerűségét a nőalak lepelszerű ruházata s a háttér sima fatörzsei fokozzák. Munkanaplójában vallja, hogy a „gobelinre valami nyugodt, stabil, erős, nem pillanatnyi dolog való. Nem repülő madarak, szél vagy tánc, hanem ásó ember, szövő nő stb." A kárpit bordűrjében először jelenik meg a Ferenczy Noémi szocialista elkötelezettségét jelképező sarló és kalapács, amely a jelképes értelem mellett ellentétes irányú, váltogatott beállításával dekoratív, egyszerű keretéül szolgál a témának. A nagylélegzetű alkotások mellett 1926-tól szőtt fejein jól tanulmányozhatók a jellegzetes Ferenczy Noémi-arcok: hosszúkás, tojásdad formák, leszorított haj, mandulavágású szemek, széles nyak. Se férfit, se nőt nem ismerhetünk fel bennük tisztán, csak az embert. Kárpitjainak szimbolizmusa a szocialista eszméket szolgálja, de az expresszív drámai kifejezés távol áll tőle. Alkotásaival mégis szorosan kapcsolódik ahhoz a körhöz, mely a Nyolcak és aktivisták folytatójaként a dolgozó embert a „monumentális művészet rangjára emeli".

Ferenczy Noémi 1927 őszén férjével, Krizsán Sándorral Brassóba költözött, majd a harmincas évek
elején — édesanyja halála után — végleg Budapesten telepedett le. A harmincas évek külföldi kiállításai
(1930: Drezda; 1931: Párizs; 1937: Párizs — Világkiállítás) ismét nagy sikereket hoztak számára, de a
vásárlásokkal kárpitjainak jelentős része külföldre — különböző múzeumokba, magángyűjteményekbe
— került. Néha csak egy-egy rajz vagy akvarellvázlat alapján alkothatunk megközelítőleg teljes képet
munkáiról. Ezekben az években — 1926-tól kezdődően — szőtte a már említett, fejeket ábrázoló,
kisméretű kárpitjait. A többnyire szemben ábrázolt, mozdulatlan fejek tömbszerűsége, a bordűr által
sugallt tartalmi jelentés szoros kapcsolatban áll munkát ábrázoló kárpitjaival. A *Fej harkállyal* (1926)
224 baltás bordűrje, a *Parasztfej kaszával* (1926) kalászos, kévés bordűrje, a négy sarokban sarlóval és
kalapáccsal, a *Fej lángbordűrrel* (1926), a *Fej kévés bordűrrel* (1929) egyúttal felhívja figyelmünket
kárpitjainak eddig kevéssé hangsúlyozott elemére, a bordűrre. A középkori kárpitoknak nem volt kerete,
de néha az ábrázolt jelenetet mondatszalagra írt szövegek magyarázták. A bordűr csak a reneszánsz
kárpitokon jelenik meg, s bár a kárpitművészet hanyatlását is jelzi (a keretben levő képek utánzása),
legszebb reneszánsz és barokk példáin szervesen kapcsolódik a kárpit mondanivalójához. Ferenczy
Noémi első munkáit gazdag gyümölcs- és virágfüzéres keret díszíti. Az ember előtérbe kerülésével
azonban érezhetően problémát okozott neki a keret léte, szerepe. Megfigyelhető ez már a *Nő madarakkal*
című kárpitján is, de különösen érezhető az *Ásó ember* babérleveles bordűrjén. Megpróbál áthidaló
megoldást találni a *Kertésznők* vagy a *Fehér ember baltával* sormintára emlékeztető, geometrikus
keretében, s néhány esetben el is hagyja a keretet. Hamarosan rájön azonban arra a közlési lehetőségre,
melyet egy-egy motívum monoton ismétlődésével a keret sugallhat. A *Fahordó nő* első változatában a
fejszék, majd a későbbiben a sarló és kalapács, a *Kaszás paraszt*nál (1925—1926) a bilincsek ennek a
kerettípusnak korai, erőteljes példái.

A harmincas évek alkotásainak java részét a Fränkel Szalonban rendezett gyűjteményes kiállításán
499 mutatta be 1937 szeptemberében. A *Pásztor bárányokkal* (1931), a *Szövőnő* (1932), a *Kőműves* (1933), a
507 *Házépítő* (1933), a *Pék* (1933), a *Zsindelyező* (1935) tárgya továbbra is az ember és munkája, de szigorúan
zárt alakjai már megmozdulnak, cselekszenek, s a munkaeszközökön kívül a munka tárgya is megjelenik
a kárpitokon. A háttér ismét — de a korai kárpitoktól eltérő módon — az alakokkal egyenlő szerephez
jut. Az egyszínű — csak a gyapjú finom tónushatásával árnyalt — alapon vízszintes sorokban ismétlődő
jelképes elemek (bárányok, téglák, házak, kenyerek) vagy a munka közben ábrázolt, a nézőnek sokszor
hátat fordító, jelképes figurák *(Szövőnő, Zsindelyező)* munkájuk tárgyával való szoros, kompozíciós
összefogása a munka szigorú monotonságát, áhítatos szépségét, a dolgos, tevékeny élet igenlését hirdetik.
652 Csöndes, komoly áhítat, a gyengébbet védő szeretet sugárzik 1935-ben szőtt *Bárányos* című kárpitjáról.
A 15. századi késő gótikus „leány az egyszarvúval" kárpitok visszhangja érezhető benne. A kerek nyakú,
hosszú ujjú, zsákszerű, a test formáit elrejtő ruha ellenére az alak légiesnek tűnik, oldalra hajtott feje, félig
lehunyt szeme, lágy mozdulata bizonyos szomorúságot, fájdalmat sugároz. A test — a korábbi
alakokhoz hasonlóan — árnyék nélküli, sem vetett árnyéka, sem a belső formákat érzékeltető árnyéka
nincsen, síkban van. Ezt a síkszerűséget a finoman megválasztott négy szín — mályva, narancssárga,
fehér és a szegély zöld levelei — teszi tökéletessé. Egyalakos kompozíciói közül a harmincas évek második
783 felében szőtt *Múzsa* (1937) ars poeticájának tekinthető. Ragyogó színei — a háttér tengerkékje, a ruha
citromsárgája, a bordűr virágba borult rózsaszín fácskái —, nagyvonalú kompozíciója a szellemi
munkába vetett hitet fejezik ki, s egyúttal a művész páratlan alkotóerejét is szimbolizálják.

Nagybánya emléke végigkísérte Ferenczy Noémi egész alkotópályáját. A csönd, a nyugalom, a
művészi alázat, a művészi fegyelem minden kárpitján érezhető. A háború előtti művein azonban a táj is
újra megelevenedik, a hegyek és az alföld találkozásának felejthetetlen vidéke többször megjelenik ekkor
szőtt kárpitjain. „Amit az ember gyakran látott, azt tudja jobban felhasználni, amit gyerekkorában
látott, az a döntő, abból merít mindig legbiztosabban, öntudatlanul ugyan. . ." — írta munkanaplójá-
437 ban. *Alvó pásztor*án (1932) megfigyelhetjük későbbi tájainak új növényzetét. Fiatalkori kárpitjaival
ellentétben a kárpit egész felületét dúsan beborító, fantasztikus növényvilág helyett a felületen ritkásan
elszórt fűcsomók, virágtövek veszik körül az alvót, s közöttük egyetlen kis csiga mászik. A kárpit
síkjának szórt virágtövekkel való beborítása a késő gótikus, úgynevezett ezervirágos (mille-fleurs)
kárpitok modern visszhangja. A *Virágos mező* (1936—1937) ennek a stílusnak egyik legjellegzetesebb

példája. A síkba terített virágokkal teleszórt rétet mintegy madártávlatból vagy egy magas hegyről látja a szemlélő, a horizont egész közel van a kárpit felső szegélyéhez, az égből csak egy keskeny csík látszik. Ez a rálátásos kompozíció jellemzi többi tájábrázolását is. A *Tavasz* (1935) barna domboldalát a virágtövek helyett szőlőkarók ismétlődő sora borítja, s közülük kicsillan a két rózsaszín virágú fa. Változatán, a *Tavaszi munkán* (1943) megjelenik újra az ember, karók között kapáló apró nőalak. Nem olvad bele a tájba, mint korai művein, de nem bír olyan jelképi értelemmel sem, mint a munkát ábrázoló kárpitokon. Egyszerűen hozzátartozik a tájhoz, melynek költői hangulatát az ember jelenléte, munkálkodása (*Gereblyézők*, 1941—1942) vagy barangolása (*Kis vándor*, 1939—1940; *Erdő* 1942—1943) fokozza. A 1003, 1004
kivágott fatörzsek és dombvonulatok ellentétes játéka, a farönkökkel, mályvákkal és fűcsomókkal megbontott felületek nagyszerű ritmikus kompozíciója az *Irtás*t (1939) tájsorozatának legkiérleltebb darabjává avatja.

Munkáinak a Párizsi Világkiállításon aratott nagy sikere hozta meg Ferenczy Noémi számára az első hivatalos megbízást. Nyíregyháza városának kellett készítenie egy *Szent István*t ábrázoló, hatalmas, 10 négyzetméteres kompozíciót (1940—1941). Bár eddig csak saját terveit valósította meg, a megrendelés gondolatától nem idegenkedett. „... akik minden megbízást mélységesen megvetnek és meg vannak győződve, hogy ez megalázóan művészietlen és méltóságukon aluli... elfelejtik, hogy a legnagyobb művészek mind megbízásra dolgoztak és így is meg tudták valósítani... művészetük teljességét. Könnyebb megbízásra dolgozni szerintem, mert a keret már adva van, nem kell dönteni a méretet illetőleg... és attól igazán nem kell félni, hogy az ember valami rosszra kapható..." Első terveit nem fogadták el, a király elé járuló tarisznyás parasztalakokat el kellett hagynia a végleges tervből, csupán egy oldalt álló, bárányos fiú jelzi a nép hódolatát. A tiszta, világos kompozíció ellenére a kárpitot — s ebben nyilván a megfakult színek is közrejátszanak — kissé erőtlennek, fáradtnak érezzük. A teátrálisan beállított történelmi életkép, egyáltalán a történelmi téma idegen marad számára.

Háború alatt készült munkáit csak 1947-es kiállításán mutatta be. Életének utolsó tíz évében mindinkább küzdött az elvárt, reális ábrázolás és a kárpit síkszerűséget követelő törvényeinek összeegyeztetésével. 1951-től az Iparművészeti Főiskola tanára volt, így munkásságában élete végéig szorosan összefonódott az alkotói és pedagógusi munka.

2. A MUNKA-KÖR

A Munka-kör a Kassák Lajos által 1929. január 1-én megindított Munka című folyóirat körül *107*
szerveződő, a korábbi avantgarde lapok közösségéhez képest lazább kulturális, művészeti, társadalmi és politikai csoportosulás volt. Tagjai részint a folyóirat munkatársi gárdájából, részint a művészet és irodalom, színház iránt érdeklődő ifjúmunkásokból, diákokból és fiatal értelmiségiekből verbuválódtak. A kört mindvégig erős szociológiai érdeklődés jellemezte; nem annyira Kassák személyéhez kapcsolódott, hanem a folyóirathoz, s nem annyira szellemi-művészi „műhely", inkább vitafórum, a közös művészi tevékenység kerete lett. Céljai józanok voltak, a fennálló politikai realitásokhoz alkalmazkodtak; nem művészi és politikai forradalomra, hanem a felvilágosításra, a nevelésre, a vitákat lehetővé tevő, szabad szellem megteremtésére törekedtek. Ebből következően a Munka-kör kevéssé tudta egybekapcsolni a fiatal művészek és írók tevékenységét az ifjúmunkások és fiatal baloldali értelmiségiek tevékenységével. Vas István, Korniss Dezső, Kepes György visszaemlékezéseiből az is kiderül, hogy gyakoriak voltak a viták, nézeteltérések a fiatal alkotók és Kassák, illetve a művészek, írók és a diákokból, ifjúmunkásokból álló közönség között. A viták okai közül több tényezőt kell kiemelnünk: a kör heterogén összetételét, a tagok eltérő társadalmi osztályokból való származását és eltérő kulturális színvonalát; a Munka-kör tagságának meglehetősen nagy számát; azt, hogy az érdeklődés egyre erőteljesebben politikai, közgazdasági, szociológiai kérdések felé fordult, a művészeti és irodalmi kérdések háttérbe szorultak, és közvetlen politikai céloknak rendelődtek alá; s végül azt, hogy

Kassák személyes aktivitása, művészi-írói jelenléte megváltozott. Ez utóbbi, bár szubjektívnak tűnő mozzanat mutatja a korábbi avantgarde csoportokétól eltérő karaktert; a „művész-próféta" körül szerveződő, zárt kisközösség helyett most társadalmi-politikai vitakör alakult ki.

Azok az avantgarde szellemű fiatal művészek — mint Hegedűs Béla, Kepes György, Korniss Dezső, Schubert Ernő, Trauner Sándor és Vajda Lajos —, akik 1929 végén kapcsolódtak be a Munka-kör tevékenységébe, már korábban, a körtől függetlenül, az 1927—1928-as esztendőben, főiskolai együttlétük és közös kiállításaik során kialakították sajátos értelmezésű, úgynevezett „konstruktív-szürrealista" kifejezésrendszerüket, és 1928-tól kezdve több csoportkiállításon is bemutatták műveiket. 1929 decemberében a Nemzeti Szalonban rendezett KUT-kiállításon szerepeltek; ekkor figyelt fel a csoportra Kassák Lajos. Kassák tehát már egy meglehetősen markáns, a kortárs hazai művészet főbb áramlataitól eltérő, avantgarde szellemű művészcsoporttal találkozott, s a már addig elért eredményeik alapján hívta meg őket a Munka-körbe.

Az 1929. decemberi KUT-kiállításról A KUT fiataljai címmel méltató kritikát írt a Munkában Kassák, melyben lelkesen kiállt a fiatal avantgarde művészek mellett. Egyenként ismertette és értékelte munkáikat, s bár kifogásolta némelyiküknél az avantgarde előzményekhez való „iskolás" kötődést, mégis tehetségesnek tartotta őket, és szerepüket a hazai művészeti életben igen fontosnak tekintette. Egyetlen komolyabb kifogás merült fel részéről, ami már sejtette a későbbi véleménykülönbség csiráit: Kassák felfigyelt némely fiatal művész szemléletében a pesszimizmusra, s elutasította azt. Kassák szerint ennek a pesszimizmusnak „művészi formarendszere" az asszociációs hatást keltő, képzettársításokat indító szürrealista montázs és az absztrakt geometrikus szerkezet összeépítése. Ez a megoldás, melyet a fiatal művészek „konstruktív-szürrealista" módszernek neveztek; s ez az a megoldás, mellyel később, Korniss Dezső és Vajda Lajos 1935—1936-os szentendrei együttműködése során ismét találkozhatunk.

Kassák a klasszikusan tiszta, főként a Szovjet-Oroszországban és Hollandiában, illetve a Bauhaus keretében megvalósuló konstruktivizmus szemszögéből nézte a fiatal alkotók összetettebb, rezignáltabb, differenciáltabb valóságlátását, s ebből a szempontból kifogásolta a fiatal generáció tagjainak elkeseredését és szkeptikus kilátástalanságot is tartalmazó, pesszimista világszemléletét.

Az 1929-es KUT-kiállítás azért is volt fontos a Munka-kör fiatal képzőművészei számára, mert ott találkoztak össze Vas Istvánnal és Zelk Zoltánnal, a Munka-kör költő tagjaival. Ettől a kiállítástól datálódik a fiatal költők és festők együttműködése, részint a Munka-kör rendezvényein, a kórusban, a politikai kabaréban, részint azon kívül, a festők epreskerti műtermében. Ennek az egyre szorosabbá váló barátságnak irodalmi dokumentuma Vas István Nehéz szerelem című regénye, Zelk Zoltán Korniss Dezsőnek ajánlott, Sorok egy kép alá című, s ugyancsak Kornisshoz írt, Kertész vagyok című verse.

A Munka-kör képzőművészeinek legjelentősebb kollektív megmozdulása az 1930 márciusában, a budapesti Tamás Galériában megrendezett Új Progresszív Művészek című kiállítás, melyen Kepes György, Korniss Dezső, Hegedűs Béla, Schubert Ernő, Trauner Sándor, Vajda Lajos mellett Bene Géza, Dési Huber István, Gadányi Jenő, Gábor Jenő, Goldman György, Littman Frigyes, Mészáros László, Sugár Andor vett részt. A Pesti Hírlap kritikusa őszinte lelkesedéssel írt a tárlatról, s üdvözölte az újító törekvések hazai megjelenését. Természetesen bíráló megjegyzések is érték a fiatal művészeket; Korniss Dezső és Vajda Lajos „konstruktív-szürrealista" képeit kritizálta a Pesti Hírlap cikkírója, valamint Hegedűs Bélának az orosz konstruktivizmushoz kapcsolódó, az ellentétes jelentésű képelemek párosítását megkísérő alkotásait.

Az Új Szín 1930-as első száma Vajda Lajos kivételével mindegyik Munka-körös fiataltól közölt reprodukciót. Ezek a művek — Kepes György *Női fej*e kivételével — az úgynevezett „konstruktív-szürrealista" kompozíciós technikával készültek: a geometrikus absztrakt síkkompozícióban az abszolút rend építményes tisztasága jelenik meg, ennek mintegy ellenpólusa a fotomontázs, illetve fotóberagasztás, melyen többnyire a nyomor és a kiszolgáltatottság dokumentumai tűnnek fel. A komor színek, a vaskos faktúrák és a különböző triviális anyagok — újságpapír, rongy, fűrészpor, csomagolópapír — beragasztása tovább fokozza e képek közvetlenségét, és növeli a szociológiai utalások képi erejét. A külvárosok nyomora, a szegény ember igénytelen, szűkös étkezései, a szomorúság kézzelfoghatóan jelenik meg e képeken; s a konkrét, társadalmi szituáció mégis mintegy átemelődik az elvont, spirituális valóság tiszta viszonylatainak testetlen, harmóniát hordozó közegébe. Az elvont geometrikus szerkezet

képi-esztétikai funkciója kettős: spirituális, de ugyanakkor konkrét, materiális, mert felidézi a külvárosok, a munkásság prózaian hűvös, komor világát. A dokumentum konkrétsága — ahogy erre Körner Éva is utal — így válik ellenpontjává az elvont geometrikus rendszer spiritualizmusának; de az eltérő elemek ugyanakkor képileg rendkívül plasztikus egységbe forrnak.

A Munka-kör képzőművészei és a folyóirat együttműködésének azok a politikai rajzok a legfontosabb dokumentumai, melyeket 1929 és 1931 között hozott a Munka. 1929 júniusában Trauner Sándor műve jelent meg elsőként, DOR álnéven. A rajz címe: *Az úr és a termelő ember*. Az alkotást a látvány olykor karikatúraszerű groteszkségének és egy rejtett, konstruktív vonalrendszernek az összejátszása jellemzi. A Munka 1929. szeptemberi számában DOR *Racionalizálás* című rajzát közölték, melyen erősen érződik Georg Grosz groteszk látásmódjának hatása. Az 1929. novemberi számában DOR és Korniss Dezső közösen szerepelt; DOR rajza Az emberiség szaporodása című cikkhez, Kornissé pedig A mezőgazdaság világkrízise című tanulmányhoz készült. DOR rajzán a már ismert szimbólumokat alkalmazza: csecsemőt, sovány kisgyermeket, embriót. Korniss rajzán erős, lendületes félkörívek és egyenesek által meghatározott csomópontra épül rá a rajzi motívumok kompozíciója: egy hatalmas, dőzsölő gazdag úr, aki kenyeret nyújt egy kis munkásnak. 1930 januárjában a Munka szexuális ankétja alkalmából DOR *Prostitúció* című rajzát reprodukálta a Munka. Ezen a rajzon figyelhető meg legtisztábban annak a rajzmodornak a kialakulása, mely a harmincas évek közepén Korniss Dezső és Vajda Lajos szentendrei motívumrajzait jellemzi. A rajz geometrikus elrendezésű; a konstruktív rendszer erőtengelyei azonban nem elvont geometrikus formában nyilvánulnak meg, hanem a tárgyias elemek egymáshoz viszonyított rendszerében.

A Munkában közölt politikai rajzok csak a fiatal művészekkel való együttműködés egyik lehetőségét mutatták fel; folyamatos és intenzív együttalkotás azonban nem alakult ki. 1930-ban törés következett be, s a fiatal művészek fokozatosan eltávolodtak a Munka-kör számukra egyre ellenségesebbé váló társaságától. Az avantgarde művészet iránti bizalmatlanság, a művészeti értékeknek a közvetlen politikai gyakorlatban való hatékonyság szempontjából való megítélése, illetve a pesszimizmusnak bélyegzett művészetszemlélet elítélése elmélyítette a Munka-kör és a fiatal avantgarde művészek és költők közötti szakadást. 1930 nyarán néhányan külföldre távoztak, s ez tovább siettette a kör bomlását. Az 1930. szeptemberi tüntetést követő lebukások elől a társaság még itthon maradt tagjainak többsége is elhagyta az országot. Kepes György Berlinbe ment, Trauner Sándor, Korniss Dezső, Hegedűs Béla, Vajda Lajos Párizsba, Veszelszky Béla és Schubert Ernő Bécsbe és Berlinbe utaztak. A Munka-kör képzőművészei, a magyarországi avantgarde művészet újabb hullámának kezdeményezői szétszóródtak Európában. Kezdeményezéseik zöme — ahogy 1919-ben is — a társadalmi és politikai viszonyok kedvezőtlen alakulása, valamint néhány szubjektív mozzanat következtében folytatás nélkül maradt.

Bár a Munka-kör vonzásában kialakult, úgynevezett szociofotós mozgalom és a Munka-kör képzőművészei között volt valami laza szellemi kapcsolat, s a festők gyakran felhasználtak munkáikban olyan dokumentumfotókat is, melyeket a szociofotósok készítettek, mégsem alakult ki közös képzőművészeti csoportosulás, sem szigorúbb értelemben vett alkotói közösség. Az 1932-es, A mi életünkből címmel megjelent fotókönyv — melyhez Kassák Lajos írt előszót — mutat bizonyos közös mozzanatokat, így a dokumentum és a rezignált líraiság együttélését, a szürke tónusok szomorúságát és a visszafogott, de egyértelműen kemény és határozott tiltakozást a szegénység, a társadalmi egyenlőtlenségek és a kiszolgáltatottság ellen. A szociófotós mozgalom története azonban már elválik a fiatal progresszív művészek Munka-körhöz kapcsolódó munkásságától.

Hegedűs Béla (1908—1941) Budapesten született. 1927 és 1929 között járt a főiskolára; 1927 végén került közelebbi kapcsolatba a már két év óta együtt dolgozó Trauner — Kepes — Korniss-csoporttal. 1928-ban nem szerepelt a nagy botrányt kavaró műcsarnoki növendékkiállításon; nevével csak az 1929. decemberi KUT-kiállításon találkozunk. Barátaival együtt 1929-től működött a Munka-körben, különböző rendezvényeken vett részt; akkori munkáiról csak Kepes György, Korniss Dezső és Vas István visszaemlékezéseiből tudunk. Eszerint Hegedűs is a „konstruktív-szürrealista" módszer alapján kísérelte meg a konstruktivizmus elvont gondolati rendszerét a szürrealista montázs asszociációs jelentésutalásaival ötvözni. 1930 márciusában Hegedűs is kiállított a Tamás Galéria Új progresszív művészek című kollektív kiállításán: képét az Új Szín közölte. A reprodukció tisztán mutatja Hegedűs

akkori programját: geometrikus, absztrakt síkkompozícióba illesztett figurális elem — egy Liszickij-plakátra emlékeztető, fotószerűen megfestett kéz —, alul egy alig kivehető fotóberagasztás, melyet fekete-szürke-vörös geometrikus formák kapcsolnak a kép középteréhez. A Pesti Hírlapban ezt olvashatjuk a festményről: „Hegedűs Béla sem fog akadémikusan festői és fotografikusan technikai elemeket keverni a vásznon..." Hegedűs nem készített rajzokat a Munka számára, így nem tudjuk rekonstruálni további fejlődését sem. 1930 őszén Kornissal együtt Párizsba utazott, és többé nem tért vissza Magyarországra. 1941-ben önkéntesnek jelentkezett a francia hadseregbe, és még ez évben elesett.

Trauner Sándor (1906—) Budapesten született, 1924 és 1928 között járt a főiskolára. 1927-től dolgozott együtt Korniss-sal és Kepessel az epreskerti műteremben. 1928 februárjában Schubert Ernővel együtt kis kiállításon mutatta be újabb munkáit a Mentor könyvkereskedés hátsó termében; 1928 májusában a nagy botrányt kavart műcsarnoki növendékkiállítás résztvevői között szerepelt. Ekkorra már — amint a kritikákból kiderül — kialakult stílusa, melynek legfontosabb sajátossága az elvont, geometrikus szerkezetbe illesztett, fotografikusan megfestett vagy fotómontázzsal, illetve fotóval fogalmazott szürreális, asszociatív hatású részletek különös és merész együtt szerepeltetése. Az 1929. decemberi KUT-kiállításon, melyre a növendékkiállítás kavarta botrány és a főiskoláról való eltávolításuk után Rózsa Miklós hívta meg a fiatal művészeket, Trauner *Kép* címen mutatta be konstruktív-szürrealista festményét. Ezt a festményt közli az Új Szín már említett beköszöntő száma. A *Kép* érdekessége az is, hogy rendkívül rokon Korniss *Kép (Halas csendélet)* című festményével: geometrikus síkkompozícióba illesztett, erősen stilizált tányér, hal, hagyma; a kép alsó mezőjében pedig fotóberagasztás. Korszakunkban az 1930. márciusi Új progresszív művészek című Tamás Galéria-beli nagy csoportkiállításon szerepelt itthon utoljára; a kiállítás után, 1930 májusában Párizsba utazott. Neve külföldön főleg különböző filmekhez készített díszleteivel vált ismertté.

Kepes György (1906—), 1924 és 1928 között járt a főiskolára, s 1927-től folyamatosan együtt dolgozott Korniss-sal és Traunerrel. Alapvetően lírai alkat, kevésbé aktív, mint társai, mégis, 1929-es, *Rosa Luxemburg emlékére* című fotokollázsa talán a legmerészebb politikai megnyilatkozás a csoportban. A kollázs a konstruktív-szürrealista módszernek megfelelően elvont, geometrikus síkkonstrukcióba illeszti a sokkoló hatású fotórészletet, a meggyilkolt kommunista forradalmár tetemét ábrázoló borzalmas dokumentumfotót, illetve az ennek ellenpólusát jelentő gyermekfotókat. Kepes is szerepelt az 1928. májusi műcsarnoki növendékkiállításon és a KUT 1929. decemberi kiállításán, itt kiállított művei inkább lírai festői tehetségét mutatják. Az Új progresszív művészek kiállításán konstruktív-szürrealista festményt mutatott be, ez azonban elveszett. Az Új Szín bemutatkozó számában közölt, finom koloritú, árnyaltan stilizált *Női fej* című festménye a Kepesre mindvégig jellemző lírai karaktert mutatja. Elsőként fordult a fényképezés felé, és elsőként készített — a körülmények miatt soha nem kivitelezett — filmtervet. 1930 májusában Berlinbe utazott, ahol Moholy-Nagy László munkatársa lett; a Bauhaus 1933-as feloszlatása után elhagyta Németországot, majd a háború előtt, 1937-ben Chicagóba ment, s a New Bauhaus munkatársa lett.

Schubert Ernő (1903—1960) a csoport legidősebb és némiképp a fiatal avantgarde művészek radikalizmusától magát távol tartó tagja. Főiskolai tanulmányai előtt Fényes Adolf magániskolájába járt; 1924 és 1928 között tanult a főiskolán. 1927-től szorosan együttműködött a Trauner—Kepes—Korniss-csoporttal; 1928-ban Traunerrel együtt kamarakiállításon mutatta be munkáit a Mentor könyvkereskedés hátsó termében. Az 1928-as műcsarnoki növendékkiállításon szerepelt, majd elhagyta a főiskolát. 1929 decemberében Schubert is konstruktív-szürrealista kompozícióit mutatott be a KUT Nemzeti Szalon-beli kiállításán. Schubert festményei közelebb állnak Juan Gris és Georges Braque érett, kubista korszakának jellegzetes, dekoratív felfogásához, mint Korniss, Trauner vagy Kepes festményei, s ritkán tartalmaznak szürreális-asszociatív fotóbetéteket. Schubert festményein jól érződik a posztkubista-dekoratív képalkotás hatása, s egyfajta grafikusság, a fekete-fehér kontrasztok dekorativitása jellemzi stílusát. Az 1930 márciusában rendezett Új progresszív művészek kiállításán Schubert két nagyméretű absztrakt kompozícióval szerepelt, melyet Kassák elismerően elemzett. Schubert a csoport többi tagjával együtt belépett a Munka-körbe, a KUT is felvette tagjai sorába. A Munka folyóirat számára 1929 és 1932 között számos politikai rajzot készített. Schubert az egyetlen a csoport tagjai között, aki 1930 után is kapcsolatban maradt a Munka-körrel, és részt vett különböző politikai és kulturális rendezvényeiken.

Stílusa a harmincas években oldódott, bár mindvégig megtartotta a konstruktív képépítés alapjait. Ugyancsak Schubert az egyetlen, aki az iparművészet felé is tájékozódott; számos textiltervet készített. Rövid ideig tagja volt a Szocialista Képzőművészek Csoportjának is. A negyvenes években bútor- és bútortextil tervezéssel is foglalkozott.

Schubert Ernő művészi pályája azért is érdekes a Munka-kör képzőművészei között, mert ő az egyetlen, aki mindvégig aktívan részt vett a művészeti életben, s nem a radikális avantgarde művészet új kifejezéstartományai felé törekedett, hanem az alkalmazott művészet területén próbálta megvalósítani a húszas években kialakított modern képi nyelv és építkezés művészi módszereit.

3. AZ AVANTGARDE ÉS A SZOCIOFOTÓ

Az 1920-as évek végétől kezdve egymást kiegészítő áramlatokként jelentkezett Magyarországon — igen gyakran egy művész munkásságán belül is elegyedve — az emberi környezetnek és a tárgyi világnak egyfajta új objektivitásra törekvő ábrázolása (a németországi Neue Sachlichkeit irányzat, illetve a Bauhaus konstruktivizmusának és fotóstílusának hatása); a szociofotó mint a társadalom életének s kivált a munkásosztály és a parasztság életkörülményeinek tárgyilagos feltárására tett kísérlet; a fotómontázs mint a radikálisan új világlátás fotografikus modellje és a társadalmi szerkezet megváltoztatásáért küzdő, elkötelezett művészek agitatív kifejezési formája. E három törekvésben viszonylag tartósan összefonódhattak a polgári radikális-szocialista avantgarde képviselőinek és a munkásmozgalom művészeinek érdekei. A Tanácsköztársaság bukása után emigrációba kényszerülő Kassák Lajos és Moholy-Nagy László szerepe kulcsfontosságú a fejlődésre nézve.

Ami Moholy-Nagyot illeti, neve beletartozik abba a sorba, melyet a két háború között politikai meggyőződésből vagy a jobb megélhetési körülmények kedvéért külföldre települő és ott világhírűvé vált fotóművészeink alkotnak. Az 1926-tól Párizsban, majd New Yorkban működő André Kertész (Kertész *4*
Andor, 1894—) vagy az egy évvel később Berlinbe költöző, s itt, majd az Egyesült Államokban legendás riporterré váló Munkácsi Márton (1896—1963) még Magyarországon olyan anyagot készítettek, mely a magyar szociofotó legjobb előzményei közé sorolható (Kertész: *Vak muzsikus — Abony*, 1927; Munkácsi: *Menetelő gyerekek*, 1923; *Pesti potyázók* című képriportja a Pesti Napló 1927. január 30-i számában). A *Paris de Nuit* című albumáról (1933), graffiti-fotóiról és Picassóval való együttműködéséről híres Brassai (Halász Gyula, 1899—1984) és baráti köre, a csak 1945-ben haza-települő, addig Franciaországban, Szicíliában és a Szovjetunióban fényképező Reismann János (1905—1976), a párizsi mindennapi életet és önmagát bravúrosan fotózó Marton Ervin (Preisz Ervin, 1912—1968) vagy minden idők egyik legnagyobb fotós haditudósítója, Robert Capa (Friedmann Endre, 1913—1954) nem vettek részt ugyan közvetlenül a hazai fotóéletben, munkásságukról azonban az itthon dolgozók is tudomást szerezhettek.

Moholy-Nagy László (1895—1946) annál is inkább befolyásolhatta a magyar fényképészek szemléletmódját, mert a Bauhaus tanáraként is mindvégig rendszeresen tartotta a kapcsolatot az itthoniakkal. 1928 és 1936 között számos fotó- és filmelméleti írását közölte a budapesti Munka és a kolozsvári Korunk. 1930-ban előadást tartott az Ernst Múzeumban Új látás címmel, amelyről Rabinovszky Máriusz kimerítően beszámolt és szép illusztrációkat közölt a Magyar Művészetben. (Moholy-Nagy 1931-ben a pozsonyi Iparművészeti Főiskolán is tartott előadásokat, 1935-ben pedig bemutatták korábbi brnói kiállítása anyagát.) Munkásságát mint a 20. század legátfogóbb stratégiáját a fénnyel való művészi alakításra nehéz röviden jellemezni. Moholy-Nagy a Neue Sachlichkeit elveivel összhangban bevezette a tárgy-, táj-, város- és emberfotografálásban a személytelen, fakturális és optikai hatásokra, a fekete-fehér tónusskálákra építő konstruktív-expresszív ábrázolásmódot. 1922-ben kifejlesztette a fényképezőgép nélkül készülő absztrakt fénykép („produktív" fénykép), a fotogram eljárását. Kissé dadaista hagyományokat őrző, mégis tisztán konstruktivista fotómontázsaival

(„fotoplasztikák”) és trükkfelvételeivel a fényképészeti komikum és kritika új lehetőségeit készítette elő, valamint egy új tipográfiai műfajt, a „typofotó”-t. A fotogram elveit a plasztikai alakítás, a mozgófilm, a kinetikus tiszta fényjáték és az audiovizualitás irányában fejlesztette tovább. Újításai közül, melyek egy része a húszas évek második felére már egy új nemzetközi formanyelv elemének számított, a magyar fotósok elsősorban a „bauhausos”-tárgyias, figuratív komponálásmódra voltak érzékenyek. Legalábbis erről tanúskodik a festőművész Pap Gyula néhány, a Bauhausban készült fényképe (*Tetőcserép*, 1924; *Kukorica*, 1924) vagy a tanulmányait ugyancsak a Bauhausban (majd Párizsban) végző Kárász Judit (1912—1977) több munkája. Jellemző az általa is alkalmazott új képkivágására, hogy az 1935-ös szegedi nemzetközi kiállításon szereplő anyaga a konzervatív kritika oldaláról ilyen bírálatban részesült: „a ferde még nem újszerű.” Kárász Németországban rövid ideig Capával dolgozott együtt. A kommunista párt tagjaként már 1931-ben Dániába kellett áttelepülnie, nyaranta azonban hazatért, és a „szegedi fiatalok”-kal együttműködve szociofotós tevékenységet folytatott. Munkáit 1932-ben és 1933-ban mutatta be Szegeden.

Moholy-Nagy és a Neue Sachlichkeit hatását érezhetjük Pécsi József stílusváltásánál is, elsősorban olyan tárgyfotóin és portréin, melyeken a motívum eredeti plaszticitásával kontrasztba kerülő fény-árnyék-hatás érvényesül (*Teniszlabda-reklám*, 1932; *Önarckép sakkal*, 1932). Pécsi csendéleteivel, majd reklámfotóival (*Reggeli I.*, 1927, melyen Az Est hármaskönyvének címlapjai láthatók; *Az Est*, 1928; *Tungsram I—II.*, 1930) a kassáki értelemben vett reklám legjobb hazai képviselőjévé vált. Világviszonylatban is figyelemre méltó könyvet publikált a reklámfotóról Photo und Publizität — Photo and Advertising címmel (Budapest — Berlin 1932). Egyes kompozícióiban, így az 1938-as *Pontycsendélet*ben
169 vagy az ugyancsak 1938-as *Tányér hallal* címűben az európai expresszionizmus és konstruktivizmus nagy vándortémáját fogalmazta újra. A húszas években készült konstruktivista díszletezésű *Kassák Lajos-*
107 *portré*ja vagy a *Kassák a Munka számaival* (1930) arra utal, hogy a korszak magyar társadalmi avantgarde-jának világszemléletétől sem állt távol.

Bizonyos értelemben az új tárgyiasság felfogásával rokoníthatók Seidner Zoltán (1896—1960) építészeti fényképei, melyekkel a Tér és Forma mutatta be a harmincas években a modern magyar architektúra példáit. Vajda Ernő (1889—1980) pedig, ha formai tisztaságban nem is, de vállalkozásának dokumentarista igényét tekintve a német Karl Blossfeldlhez hasonlítható: elhatározta, hogy fényképezőgépével feltérképezi Magyarország egész növényvilágát. Ennek a munkának egy része volt a *Flora Photographica Hungarica* 400 lapja (1927—1934).

Kassák Lajos (1887—1967) két vonatkozásban volt kezdeményezője a modern fotóművészet létrehozásának: saját fotómontázsaival és a Munka szociofotós csoportjának megszervezésével. Noha korai montázsai kissé bizonytalan datálásúak, annyi megállapítható belőlük, hogy a kivágott fotóelemeket — többnyire dadaisztikusan groteszk mozgású figurákat — alárendelte a geometrikus síkok káparchitektúrájának (*Színpadtervek*, 1924 körül). Az évtized végétől kezdve túlsúlyba kerültek a fotórészletek; főleg montázstechnikájú könyvborítóin (*Egy ember élete I—III.* Budapest 1927—1934) az épülethomlokzatok, gépek, embertömeg-motívumok. Hogy mindebben a szovjet film és fotómontázs
483 hatása is közrejátszott, nyilvánvaló Gró Lajos Az orosz filmművészet című könyvéhez készített címlapján. Kassáknak magával a fényképezéssel szemben támasztott követelményei — az impresszionizmussal szemben objektivitás és produktivitás — kirajzolódnak a MAOSZ második nemzetközi kiállításáról írott kritikájában.

Kassák montázselképzeléseit kezdték valóra váltani a KUT-ból kiváló s a Munka-körhöz kapcsolódó „progresszív fiatalok”, akik 1930-ban a Tamás Galériában állítottak ki — többnyire fotóberagasztásos vagy montázselvű festményeket. Műveiket ugyan Kassák kissé még bátortalannak tartotta, kiemelte azonban Trauner Sándor monokróm, tányéros csendéletét, melynek sarkában Vertov *Ember a felvevőgéppel*ének fotója látható. Korniss Dezső ugyancsak tányéros (és halas) csendéletet állított ki beragasztott újságkivágással egy nyomortanyáról és fotószerűen megrajzolt, hagymás kép a képben motívummal. Ő ekkortájt készített montázsaival inkább szürrealista irányban kutatott (*Célpont*, 1927). Reprodukcióból ismerjük még Hegedűs Béla Liszickij-montázshatásról tanúskodó, de festett, ecsetet tartó kezét, s Schubert Ernőnek — aki itt festményekkel szerepelt — néhány fennmaradt fotogramját. A kiállítás lappangó vagy elpusztult műveit rekonstruáló Körner Éva tud a később Moholy-Nagy

nyomdokaiba lépő Kepes György *Rosa Luxemburg emlékére* című 1929-es fotomontázsáról és a hatodik kiállító, Vajda Lajos talán *Tér és forma* című, egyértelműen Liszickij hatása alatt álló, korai montázsáról is.

Vajda 1930 és 1934 között Párizsban készült fotomontázsai egyúttal a magyar képzőművészet 591
kiemelkedő teljesítményei is. Ezek a részletgazdag montázsok a szovjet film és fotó elemeinek, a konstruktivizmusnak és a szürrealista asszociatív technikának világviszonylatban is egészen különleges összegzését teremtették meg. A vajdai fotomontázs azért ritka jelenség, mert a korszak „monteur"-jei inkább utólagos összefényképezés vagy nyomtatás számára vagdosták és komponálták a fotóelemeket, míg ő a képesújság-kivágásokból feltehetőleg egyedi és végleges lapokat akart létrehozni.

Mint Molnár Farkas a fotomontázsról írott cikkében megállapítja, a műfajt kezdeményező generáció tagjai között Moholy-Nagy és Kassák mellett Bortnyik Sándor volt a harmadik. Bortnyik — visszatérve az emigrációból — Műhely nevű iskolájában (1928—1938) csakugyan kellett hogy foglalkozzék fotóval, erről többek között szép, „sachlich" *Hintaszéke* (1930 körül) és egy 1935-ben publikált, felülnézeti utcaképe is tanúskodik. Montázsairól azonban nagyon keveset tudunk, az *Éjféli motorbiciklista* (1926) és a *Chaplin* (1928) elpusztult vagy lappang.

Kassák folyóiratának, a Munkának legfőbb szerepe az volt a magyar fotókultúra terén, hogy elméletileg előkészítette és gyakorlatilag megszervezte a szociofotósok mozgalmát. A lap 11 éves fennállása alatt (1929—1939) ismertette Hans Richter, Werner Gräff, Moholy-Nagy könyveit (tőle közölt is cikkeket), a szlovákiai Brogyányi Kálmán A fény művészete és a temesvári Roth (Ráth) László Az új fotográfia című munkáit. A Munka fotó- és filmteoretikusa a marxista Gró Lajos volt, aki 1930-ban a Munkás Testedző Egylet fotócsoportjáról szólva kifejtette, hogy a kemény, érzelemmentes fényképnek — a mozgófilm útmutatása nyomán — az osztályharc fegyverévé s a munkásmozgalom dokumentumává kell válnia. Még tovább ment következtetéseiben Haár Ferenc, aki a Munka 1931-es fotókiállítása kapcsán az objektivitáson túlmenő építő tendenciát várt el a fényképtől: „A fotografia elérkezett önmagához, s ezzel a szocializmus szigorú kritikai tendenciájának, reális életlátásának és az embert átformálni akaró törekvésének egyik lényeges eszköze lett." A lap nyomdatechnikai lehetőségei ugyan korlátozottak voltak, előbb-utóbb azonban fotós csoportjának csaknem minden tagjától tudott közölni egy-két reprodukciót. Számukra a legfőbb publikációs lehetőséget mégis a Munka kiállításai nyújtották, illetve az 1932-ben megjelent „első magyar szocialista fotókönyv": A mi életünkből. „A mi életünkből című könyv fotósai nem hangulatképekre vadásznak gépükkel, hanem tudatos komponálásra, alakító feladatok megoldására törekszenek. Ezért érdemes könyvük kiadása és a szocialista munkásság melléjük állítása. Az élet rejtett gazdagságát fejtik ki előttük, s egy feltörekvő osztály szellemi frissességét, fejlődőképességét dokumentálják. Ahhoz, hogy jó mozgalmi munkát végezhessünk, általában jól kell tudni dolgoznunk. A szocialista fotósnak ahhoz, hogy nézőpontját érvényesíthesse, hogy képeinek megkülönböztetett karaktert adhasson, jó fotósnak kell lennie. Túl kell lépnie a polgári fényképész festői törekvésein, és innen kell maradnia a pillanatnyi lelkesültség pátoszán" — írja bevezetőjében a könyv szerkesztője, Kassák Lajos.

Kassák a továbbiakban megismételte az 1927-es MAOSZ-kiállítás kapcsán mondottakat a fotó festészettel szembeni előnyeiről, hangsúlyozta a fotós-specialista fontos szerepét az új társadalomban, és kifejtette, hogy nem egyszerűen a nyomor fotózása a feladat — adott esetben egy tárgyfotó is szocialista sajátságokat mutathat.

Annak ellenére, hogy a könyv anyagát kiállítás formájában Budapesten, Pozsonyban és Bécsben is bemutatták, 1932 áprilisában Szolnokon Kassákot és Lengyel Lajost, az itt tervezett tárlat rendezőjét a rendőrség izgatás vádjával letartóztatta, és a fényképeket elkobozta. A könyvben szereplő nyolc fotós
közül Bass Tibor (1909—1973) nyomorúságos *Proletárcsalád*jának verizmusával legfeljebb Gönci *83*
(Frühof) Sándor (1906—) *Proletárgyermek bölcsőben* képe vetekedhet. (Szerzője a Munka hasábjain
beszámolt arról, hogy a felvétel a ferencvárosi bódételepen készült, ahol alig tudott elmenekülni a *74*
kilakoltatástól rettegő lakók haragja elől.) Gönci ugyanakkor a tiszta fény—árnyék-hatású, ferdén
komponált „Bauhaus"-felvételek mestere is volt (*Üvegező*), ugyanúgy, mint a szolnoki Tabák Lajos *60*
(1904—), akitől hasonló beállítású építőmunkásképeket ismerünk. Tabák a MAOSZ-nak is tagja volt, *54*
rendszeresen publikált hazai és külföldi fotóművészeti fórumokon, ugyanakkor szervezett munkás, aki a Munkás Testedző Egylet féllegális tevékenységében is részt vett. Szolnoki kapcsolatai révén segítette a

84 szociofotó-kiállítás előkészítését, melynek anyagában két képe, a *Modern csendélet* (1932) — rongyokba
bugyolált lábak és egy ócska vasvilla — és a „Magánút, tilos az átjárás!" tábla alatt ülő, féllábú nincstelen-
58 akár a magyar szocióíotó emblémáinak is tekinthetők. Hasonlóan emblematikus tömörségű *Szociális
berendezkedésünk magaslatán* című, szemétdombon guberáló asszonya. Lengyel Lajos (1904—1978)
81 elsősorban szép munkaábrázolásaival tűnt ki (a békaperspektívából láttatott *Szénhordók*), ugyanakkor ő
volt az, akinek *Erőszak* című röplapjával a budapesti kiállítást propagálták. Csaknem absztrakt
tisztaságú csendéleteket is készített; montázsainak egy részét több negatív összefényképezésével hozta
létre (*Ez Amerika, Profit, Gyarmati politika;* mindhárom 1933—1936 között). Mint nyomdász alkalma
volt könyvborítókat is tervezni, és később a magyar tipográfia egyik vezető egyénisége lett.
„Szendvicsnegatívos" montázstechnikát Bergmann Teréz is alkalmazott *Profit* című képén, melyen egy
padon ülő munkanélküli látható felhőkarcoló és hatjegyű számok alatt. A csoport másik női tagja
Schmidt Anna (Kovács Zsuzsanna, 1902—1974) volt (*Munkanélküli*). Bruck László (1907—) egyaránt
alkalmazott merész látószögeket munkaábrázolásainál (*Kikötőben*), expresszív képkivágásokat
(*Megöregedve*), és fényképezett nyomorúságos tárgyi környezetben „csendéleteket". Végül Haár Ferenc
(1908—), aki belsőépítészként ment fényképészinasnak Máté Olgához, szociofotóit ugyancsak szívesen
vette fel alul- vagy felülnézetből. Híres képe a *Körmenet*, amelynek apácáit a kép alsó szegélyét kísérő
rohamsisakok során keresztül látjuk. Haár 1938-tól Párizsban, majd a Távol-Keleten fényképezett.

A Szocialista Képzőművészek Csoportján belül működő montázscsoport hivatásos fotóművész tagja
csak Bass Tibor, valamint a csoport vezetője, Révai Dezső (1903—) volt. A feliratokkal, rajzos
részletekkel kiegészített montázsok — *Ganz-gyáriak! Le a Bedóval!; Siess! Hajrá! Enni nincs idő!; Sallai
és Fürst* — többnyire kollektív munka eredményei voltak, Goldman György műtermében, Bán Béla,
Fenyő A. Endre, Sugár Andor közreműködésével készültek. Révai és Bass 1934-ben lebukott, ettől
kezdve a csoport már csak sokszorosított grafikákat készített. Révai szabadulása után Spanyolországban
harcolt — és fényképezett.

Férje, Sugár Andor révén került kapcsolatba a montázscsoporttal rangos női szociofotósaink egyike,
151, 166, Sugár Kata (1910—1943). Fényképezni Reismann Marian (1911—) műtermében tanult, életében képei
167, 177 nem jelenhettek meg, kicsiny hagyatéka Dési Huber Istvánné jóvoltából maradt fenn. Sugár Kata
modelljei Teleki téri kubikusok, rakodómunkások, tanyasi parasztok voltak. Elsősorban arcképeket
készített róluk, melyeken a premier plán beállítások, a ráncos arcok szép megvilágítási effektusai szinte
magát a munkát heroizálják. Langer Klára (1912—1974) hasonló felfogású paraszt- és munkásfejei egy
fokkal líraibbak — különösen emlékezetes egy Hevesy Iván által publikált, sötét tónusú, mosolygós
59 *Fiatal fiú*-feje —; külön sorozatot készített nincstelen cigányokról. Kálmán Kata (1909—1978) híres
vállalkozása volt a *Tiborc* című album 24, zömmel paraszti portréjának megjelentetése 1937-ben. (A
62 benne szereplő *Kenyérevő gyerek*et használta fel John Heartfield 1932-es választási plakátján.) A
megrendítő arcképekhez Móricz Zsigmond írt bevezetőt, s a lelkes méltatók között volt Bálint György,
Kemény Alfréd, Ortutay Gyula, Veres Péter, Szabó Zoltán. Kálmán Kata elsősorban könyvtervekben
gondolkodott: az ugyancsak falusi témájú *Szemtől szemben* 1939-ben megjelent, Csibéről (Móricz
regényhőséről) vagy a cigányokról készült sorozata azonban publikálatlan maradt. Tőle származik egyik
legismertebb *Bartók Béla*-arcképünk (1936).

A korszak hivatásos fotóriporterei közül természetszerűleg csak kevesen, s ők is csak munkásságuk
75, 76 egy kisebb szegmentumával érintkezhettek a szociofotósok kutatásaival. Bojár Sándor (1914—) *Fél
évszázad pillanatai* című albumát (Budapest 1980) lapozva a nézőnek először az a benyomása, hogy a
riporter válogatás nélkül és szenvtelenül minden eseményt lefényképezett, amihez lapja odaküldte.
Kiderül azonban, hogy a *Zita-telepi* vagy a *Tibolddaróci kilakoltatás* (1937 és 1938) vagy a disznóól
73 szomszédságában élő *Barlanglakók* (1938) képe nyugodtan odaállítható *A mi életünk* lapjai mellé,
előkelőségekről készített felvételeiben pedig gyakran finom irónia rejlik. Ez az irónia erősödik vaskos
152 humorrá az Est-lapoknak, a Hídnak, a Képes Világnak dolgozó Escher Károly (1890—1966) *Várakozó
82, 129 állásponton* című képén. Számos megrázó munkanélküli-, éjjeli menedékhely-, razzia- és kilakoltatás-
képet vett fel ő is; 1944-es *Vak muzsikus*a a magyar fotóművészet egyik legiszonyatosabb portréja. E
témák mellett pedig olyan karaktereket örökített meg, mint a népdalfelvételt hallgató *Bartók Béla* (1932)
vagy a víz felszínén lebegő pohos *Bankigazgató* (1937).

4. A SZOCIALISTA KÉPZŐMŰVÉSZEK CSOPORTTÁ SZERVEZŐDÉSE

Kommunisták által kezdeményezett, szocialista vagy forradalmi művészszervezetek létrehozását korszakunkban több kelet-közép-európai országban megkísérelték. Németországban például az ASSO nevű tömörülés, Lengyelországban az Artes-csoport vállalkozott a párttal rokonszenvező művészek összefogására. Tudomásunk van cseh, jugoszláv és görög földön működő rokon szervezetekről is. A magyar művészeti fejlődés nemzetközi összehasonlításban is figyelemre méltó sajátossága, hogy mindezek közül a hazai művészcsoport volt a leghosszabb életű és művészi termésében is legegységesebb. A különböző országokban működő forradalmi művészszervezetek összefogását is megkísérelték. A húszas évek elején a Proletkult-Internacionálé elképzelése jelezte egy ilyen nemzetközi szervezet iránti igényt, 1929—1936 között pedig Moszkvában működött a Forradalmi Művészek Nemzetközi Irodája — rövidítve FMNI —, melynek titkára Uitz Béla volt. Ezek hatása itthon — nyíltan kommunista voltuk miatt — csak közvetetten érvényesülhetett. A Proletkult-Internacionálé elképzelés a Hevesy—Palasovszky-kör koncepciójára volt hatással, míg az FMNI léte és a művészcsoport megalakulása közötti összefüggést — a szembetűnő kronológiai egybeesésen túl — csak sejthetjük.

Az az illegális KMP-vel kapcsolatot találó művészcsoportosulás, amely 1931-től igyekezett megteremteni a közös munka feltételeit, és 1934 elejétől 1944-ig különböző legális szervezeti keretek között a párt irányításával végezte mozgalmi és művészi munkáját, gyökereit tekintve a húszas évek elejéig visszakövethető, és a szervezett együttműködést megelőzően is sok személyes érintkezésből már kirajzolódó alakulat volt.

A korszakunk szinte egész tartamát átívelő szervezkedést tehát, melynek első kollektív jelentkezését 1922—1923 körül észlelhetjük, helyesebbnek érezzük művészcsoport helyett szocialista művészmozgalomnak nevezni. E csoportosulás szerveződésekor és a rokon jelenségektől való elhatárolásakor a döntő kritérium az illegális KMP-hez fűződő pozitív viszony volt. Szerves folyamatából nem rekeszthetjük ki azokat a velük egy úton, de szervezeti kapcsolódás nélkül haladó kommunista vagy a párttal szimpatizáló művészeket, akik sok esetben — mint Derkovits Gyula, Ferenczy Noémi, Ferenczy Béni, Mészáros László vagy Cserepes István — az egységesen felfogott mozgalom legnagyobb értékei voltak. Így értelmezve, a két világháború közötti magyar szocialista művészmozgalom tagjainak együttes létszáma megközelítette a 150-et, és e közel másfélszáz művész közül csaknem harmincan tagjai voltak az illegális pártnak. Többen közülük ugyanakkor párton kívüliként is fontos pártmegbízatásokat hajtottak végre. Bár a művészmozgalomnak ez a tevékenységi köre elsősorban a forradalmi munkásmozgalom történetének része, mégsem hanyagolható el a művészek alkotómunkájának művészettörténeti vizsgálatakor sem, hiszen nyilvánvaló, hogy témaválasztásuk, tartalmi közlendőjük, szimbólumviláguk és stiláris igazodásuk szükségszerűen tükrözte világnézeti-politikai tájékozódásukat, a társadalomban elfoglalt helyüket és szervezeti hovatartozásukat.

Az ellenforradalmi korszak hazai szocialista művészmozgalmának az emigrációs érveszteséget követő első jelentős csomópontja Podolini Volkmann Artúr Lehel téri magániskolája volt. 1922—1923 táján itt találkoztak először azok a zömükben munkásszármazású vagy személyükben is munkásfiatalok, akik közül többen váltak később a művészszervezkedés vezéralakjaivá. Dési Huber István és Sugár Andor nemesfémipari munkások, Cserepes István kazánkovács, Borbereki Kovács Zoltán asztalos, Korniss Dezső, Trauner Sándor, Szőllősi Endre és Börzsönyi Kollarits Ferenc mellett itt kezdte pályáját Vásárhelyi Viktor is. Egy sikeres növendékkiállítás után átmenetileg szétvált a fiatal művészjelöltek útja. Dési Huber és Sugár három évre Olaszországban utazott, Korniss, Trauner és Cserepes pedig bekerült a Képzőművészeti Főiskolára. Sugárék Milánóban a nemesfémipari munkások életét élve csak a rézkarc műfajában léptek jelentősen előre, viszont gazdag nemzetközi munkásmozgalmi tapasztalatra tettek szert. Itthon eközben Korniss és Trauner körül — tanáraik, a liberális Csók István és Vaszary János elnéző hozzáállása jóvoltából — kialakult az a szocialista tájékozódású főiskolai művészcsoportosulás, melynek tagjai Kepes György, Schubert Ernő, Hegedűs Béla és Vajda Lajos voltak. Az ő baráti körükhöz

tartozott Goldman György, Vilt Tibor, Fenyő A. Endre és Vilt révén az Iparművészeti Iskolán végzett Mészáros László is. Ekkor járt a főiskolára Bán Béla, neki azonban Rudnay Gyula volt a mestere, így ő más úton került kapcsolatba a munkásmozgalommal.

Dési Huber és Sugár 1926 végén tért haza Itáliából. Ottani rézkarcaik alapján Rózsa Miklós felvette őket a KUT tagjainak sorába. Egyidejűleg a nemesfémes szakszervezetben Sollner József vezetésével működő kommunista sejttel is kapcsolatot találtak, és így a fiatalabb művészgenerációból 1928 körül elsőkként ők lettek az illegális párt tagjai. Bizonyára Sollner közvetítésével kerültek kapcsolatba Tamás Aladárral, előbb az Új Föld, majd ennek megszűnése után a 100% című folyóirat szerkesztőjével. A 100% az illegális KMP legfontosabb hazai legális fóruma volt ebben az időszakban. Tamás Aladár az MSZMP szétzúzását követően a munkás-kultúrmozgalom legális szervezeteiben — Alkoholellenes
49 Munkásszövetség, Természetbarátok Turista Egyesülete, Munkás Testedző Egyesület, Eszperantisták — soraikat újjászervező kommunisták egyik vezetője, a szavalókórus-mozgalom egyik elindítója is volt. Sugár és Dési Huber más művészekkel — Kassovitz Félix, Boromisza Tibor, Szendi Steif Antal — együtt rendszeresen szerepeltek rajzaikkal a 100% hasábjain és különkiadványaiban. Míg a Trauner és Korniss vezette főiskolai csoport az első szocialista orientációjú hazai művészcsoportosulás volt a Tanácsköztársaság bukása óta, addig a 100% köré tömörülő művészek az első kommunista sajtóillusztrátor-propagandista gárdát képezték az 1927—1929 közötti időszakban. Más úton került kapcsolatba a 100% mozgalommal Kepes Éva, aki a harmincas években szintén tagja lett a képzőművészcsoportnak, ekkor viszont elsősorban a tánckarban szerepelt, és Bán Béla, valamint Kasitzky Ilona, akik a 100% szavalókórusának voltak tagjai, és szintén csak később kapcsolódtak be a képzőművészeti munkába.

A főiskolai szocialista csoportosulás történetében eközben váratlan fordulat következett be. Az 1928 májusában a Műcsarnokban rendezett növendékkiállítás után Kornis Gyula vezetésével Állami Ellenőrző Bizottság szállt ki a főiskolára. A botrányos vizsgálat következménye a csoport szétzúzása és az őket támogató tanárok nyugdíjazása lett. Goldman György is ekkor kényszerült elhagyni a főiskolát. 1929-ben indult meg a volt művésznövendékek részéről az a sokirányú tájékozódás és helykeresés, melynek pólusai egyrészről a KUT, a korszak vezető polgári liberális művészegyesülete, és Kassák Lajosnak a nemzetközi avantgarde mozgalmak tanulságait átörökítve szervezkedő, magát a kommunistáktól elhatároló, de szocialistának valló Munka-köre, másrészről az illegális KMP hazai exponensei, a már említett Tamás Aladár és a Madzsar József által vezetett szociáldemokrata ellenzék voltak. A KUT azonnal nyilvánosságot adott a főiskoláról eltávolított fiataloknak. Kassák hasonlóképpen sietve igyekezett bevonni őket mozgalmába, és ez termékeny együttműködést eredményezett. Ekkor Kornissékkal együtt még Goldman és Fenyő is rendszeresen megfordult a Munka-körben. Trauner és Korniss 1931-ig szerepelt a lap címoldalán rajzokkal, Schubert Ernő pedig tartósan is Kassák hívévé szegődött.

1930 áprilisában a Tamás Galériában rendezett Új progresszív művészek kiállítását követően váltak el a fiatal művészek útjai. Kepes, Trauner, Korniss, Hegedűs és Vajda külföldre ment, közülük csak Korniss és Vajda tért haza. Goldman és Fenyő, valamint a baráti körükbe tartozó Vilt Tibor, Mészáros László és Hincz Gyula Madzsar Józseffel találtak kapcsolatot, aki a 100% megszűnése után az illegális KMP legtekintélyesebb „látható" vezetője volt. A kapcsolat létrehozásában valószínűleg Dési Huber Istvánnak és Sugár Andornak volt kulcsszerepe, akik szintén részt vettek a Tamás Galéria említett kiállításán. Madzsar ekkor a nemesfémes szakszervezet helyiségében vezetett egy szemináriumot, melynek célja a szakszervezeti ellenzéki mozgalom vezető kádereinek képzése volt. Tanítványai között olyan egyéniségeket találunk, mint Vértes György, a művész pártsejt későbbi vezetője, Berend Rezső, akitől a művészszövetkezet alapításának ötlete származott, és József Attila, aki e kör számára írta Irodalom és szocializmus című marxista esztétikai tanulmányát.

Az 1930—1931-es évben a későbbi művészcsoport és kommunista sejt résztvevőinek zöme már egy társaságot alkotott, akik — Goldman György, Goldman János, Fenyő A. Endre, Major Máté, Vilt Tibor, Mészáros László, Sugár Andor és mások — a Simplon kávéházban rendszeresen találkoztak Madzsar Józseffel és azokkal a — jórészt a magánalkalmazottak szakszervezetéből verbuválódó — fiatal értelmiségiekkel, akik Madzsar szemináriumainak hallgatóiként szintén a KMP felé orientálódtak. E körben keletkezett 1931 végén az Új Művészet Szövetkezet alapításának terve, majd ennek kudarcát

követően Madzsar a művészek számára külön szemináriumot indított. A közös alkotómunkához 1932 májusában találtak megfelelő helyiséget a szerveződő kör tagjai, kibérelve a Vasvári Pál utca 9. számú ház udvari szárnyának legfelső emeletén egy eldugott műtermet. Amikor 1932 végén Madzsart először tartóztatták le, a szeminárium vezetését tanítványa, Vértes György vette át. 1933 őszén az illegális KMP művész pártsejtjének megalakulása koronázta meg a több éves szervezőmunkát. Ezzel párhuzamosan, 1932 nyarától működött a Révai Dezső által vezetett illegális fotómontázscsoport Goldman, Fenyő, Bán és Sugár közreműködésével, javarészt Goldman Ipoly utcai műtermében és a Fenyő házaspár lakásán. A Vértes György Vilma királyné úti otthonában ülésező művészsejtben született meg az a gondolat, hogy szervezetüket az MSZDP keretein belül legalizálják. Ez a terv a szociáldemokrata vezetőkkel való személyes megbeszélések eredményeként valóra is vált; 1934 elején megalakult a Magyarországi Szociáldemokrata Művészek Szervezete — vagy közismertebb nevén a Szocialista Képzőművészek Csoportja —, amely alapszabállyal, pecséttel, tagnyilvántartó kartonokkal, szerény költségvetéssel és választott testülettel működő, rendszeres heti üléseit az MSZDP Conti utcai székházának tanácstermében tartó fedőszerve lett a kommunista irányítású művészmozgalomnak.

Az új szervezet gerincét a kommunista sejt tagjai — a két Goldman testvér, Major Máté, Vértes György, Sugár Andor, Bán Béla, Fenyő A. Endre, Fekete Nagy Béla, Háy Károly László és Berda Ernő — alkották. Rajtuk kívül alapító tagok voltak még Szőllősi Endre és Molnár László; szoros kapcsolatban állt velük több idősebb mester is, például Bokros Birman Dezső, Gádor István, Kmetty János és Schönberger Armand. A kör jelentős szélesedését eredményezte az akkori főiskolások újabb hullámának csatlakozása 1934—1935-ben. Berda Ernő, a munkássorból jött fiatal festő — akit 1935-től a pártsejt is befogadott — volt ennek kezdeményezője. Az általa a csoport munkájába bevont társaság magja 1931-től együtt dolgozott Szőnyi István Baross utcai magániskolájában. Barta Éva, Benkő Erzsébet, B. Juhász Pál, Hevő István, Munkay Petrowszky Iván, Szlovák György, Szlovák László, Törzs Éva és Szántó Piroska tartoztak e szűkebb baráti körhöz. Főiskolai diáktársaik közül ők vonzották a csoporthoz Z. Gács Györgyöt, Kurucz Dezsőt, Krikovszky Gizit és másokat. A kollektív kiállítások meghívott résztvevőit és az epizódszereplőket is figyelembe véve még a következőkkel bővült az 1934—1938 közötti időszakban az aktív tagok névsora: Weisz (Fehér) György, Schnitzler János, Buti István, Helsinger Kata, Kania István, Kasitzky Ilona, Kazinczy János, Kepes Éva, Kertész György, Kontraszty László, Kühner Ilse, Landau Imre, Lossonczy Tamás, Matei Aurél, Nolipa István Pál, Oelmacher Anna, Pap Gyula, Pelbárt Oszkár, Perczel Károly, Piber János, Rácz György, Ránki Roxy József, Rozs János, Sárdy Károly, Sugár István, Szabó Iván, Szecsődiné Weinberger Klára, Tauber Blanka, Varsányi Pál, Schubert Ernő, Várhelyi György és Wagner Edit.

Az 1940 végén újjáalakult csoport kiállításain is egy sereg új név tűnt fel. Faragó Pál, Friss László, Gartner Nándor, Kádár Béla, Kósa Mária, László János, Nyugati László, Paizs-Goebel Jenő, Révész Endre és Rusznyák Andor műveinek említésével találkozunk a bemutatókat méltató kritikákban. Nagyfalusi Jenő művészettörténész a kiállítások rendezésében vett részt, és igyekezett elméletileg is tisztázni a művészszervezet célkitűzéseit. Mellette Nolipa István Pál, Kondor György és Farkas Aladár voltak az új periódus arculatát meghatározó vezető egyéniségek. Az 1942. márciusi, Vasas székházbeli kiállítás alkalmából az antifasiszta és háborúellenes elkötelezettséget vállaló művészek minden eddiginél szélesebb körű csatlakozására került sor, ahol a csoport tagjain kívül részt vettek Szőnyi István, Bernáth Aurél, Berény Róbert és Pátzay Pál, a haladó polgári Gresham-kör vezető mesterei, a szentendrei művészek közül Anna Margit, Ámos Imre, Bálint Endre, Diener-Dénes Rudolf, Gráber Margit, Kmetty János, Marosán Gyula, Perlott Csaba Vilmos és Zemplényi Magda, továbbá Beck András, Beck Judit, Faddi-Förstner Dénes, Gábor Móric, Borbereki Kovács Zoltán, Gedő Ilka, Jándi Dávid, Kazár László, Kling György, Molnár Piroska, Reichenthal Ferenc, Régner René, Román György, Sikuta Gusztáv és Szin György.

A baloldali művészek rendkívül széles körét mozgósító művészszervezet tevékenységi körének legfontosabb területe a fejlődésüket időről időre a közönség elé táró kiállítások rendezése volt. Első bemutatkozásukra még 1934-ben került sor a Vasas székházban. 1935 februárjában a Magánalkalmazottak Szakszervezetének helyiségében rendeztek kiállítást. 1936 nyarán a hűvösvölgyi Nagyréten, a szakszervezeti juniálison szerepeltek szabadtéri bemutatóval, és ugyanennek az évnek októberében nyílt

meg a Tamás Galériában az Újrealista csoport néven fellépő művészek széles körű sajtóvisszhangot kiváltó tárlata. 1937 áprilisában a Kispest szociográfiája című kiállítás grafikai munkáit végezték a csoport művészei, ez év júniusában ismét a hűvösvölgyi juniálison szerepeltek, míg decemberben a magánalkalmazottak székházában rendeztek bemutatót műveikből. 1938 őszén Finnországban szervezett két kiállítást a csoport megbízásából Fenyő A. Endre, előbb Viipuriban, majd Helsinkiben.

1940 őszén már a Kondor György, Kania István és Nolipa István Pál által újjászervezett Szocialista Képzőművészek mutatkoztak be három helyen, csaknem azonos anyagot tartalmazó, nagysikerű vándorkiállításukkal. A Pesterzsébeti Vasas Otthonban, az óbudai Somogyi Béla Munkásotthonban és az MSZDP VIII. kerületi szervezetének Német utcai helyiségében rendezett kiállítások arról tanúskodtak, hogy a művészek tudatosan fordultak a külvárosok munkásközönségéhez. 1941 februárjában és októberében a tevékenységüknek tartósan otthont adó magánalkalmazottak székházában mutatták be műveiket a Szocialista Képzőművészek, és legnagyobb szabású kiállításukat 1942. március 29-én nyitották meg a Vasas székház nagytermében, mely szervesen kapcsolódott a KMP által szervezett március 15-i tüntetéshez és a független, szabad, demokratikus Magyarország jelszavával kibontakozó antifasiszta függetlenségi harc célkitűzéseihez. A Szabadság és a Nép címen meghirdetett freskópályázat jeligés pályamunkáit, valamint a grafikai és kisplasztikai anyagot bemutató kiállítást április 1-én a rendőrség betiltotta, a május—júniusi letartóztatások pedig a művészcsoport kommunistáinak zömét is érintették. Akiket nem ítélt el a katonai törvényszék, azokat munkaszolgálatra hívták be, és büntetőszázadokba osztva küldték a frontra.

A kiállítási tevékenység mellett a művészcsoport munkájának nem kevésbé fontos területe volt az önképzés, melynek legfontosabb formái az 1934—1936 közötti időszakban művészi téren a közös rajzolások, egymás műveinek kollektív értékelése és bírálata, valamint a külvárosokba, gyárak környékére és munkanélküli-tanyákra irányuló, témakereső tanulmányi kirándulások voltak. Valóságos városi szociográfiai felméréseket végeztek a művészek, hasonlóan írókollégáik munkamódszeréhez. A továbbképzés másik területét a művészettörténeti és művészetelméleti előadások és viták, valamint a főváros kiállításainak közös megbeszélései alkották. A viták során megkísérelték az egyetemes művészettörténet fontosabb jelenségeinek marxista értelmezését és a szocialista művészet fogalmának pontosabb meghatározását. E tekintetben Lukács György Tendencia vagy pártosság című cikke és a moszkvai írókongresszus anyagainak megismerése szolgált kiindulópontul. 1934—1935-ben még — a lukácsi terminológia hatására — pártos szocialista művészetről beszéltek, míg 1936-tól egymás közötti vitáikban már a szocialista realizmus értelmezése körül csaptak össze a szemben álló nézetek. Ezt követően sokáig az egybehangzóan elfogadott új esztétikai meghatározás stiláris és alkotómódszerbeli konkretizálása volt a tagságot polarizáló legfontosabb elméleti kérdés. Az 1936-os kiállításukkor használt újrealizmus kifejezés is a szocialista realizmusnak volt mintegy a fedőneve.

Az ismeretterjesztés is fontos szerephez jutott a művészcsoport tevékenységében. 1935—1937 között Bán Béla és Háy Károly László rendszeresen írtak kiállítási kritikákat a Szocializmus című szociáldemokrata elméleti folyóiratba, megkísérelve a művészeti élet jelenségeinek folyamatos marxista értékelését. Talán ennél is fontosabb volt az új közönség nevelése szempontjából az, hogy bekapcsolódva az MSZDP pártoktatási munkájába, a művészek szakszervezeti csoportok számára előadásokat és múzeumi tárlatvezetéseket tartottak, melyek közvetlen eredményét a csoport kiállításainak imponáló látogatottsági adatain is lemérhetjük. A munkássággal és különösen annak legfogékonyabb rétegével, az ifjúmunkásokkal a szervezeti formákon kívül is sokrétű kapcsolatot tartottak a művészcsoport tagjai, rendszeresen látogatva a munkásstrandokat — elsősorban a gödi és horányi nyaralótelepeket — és a munkásturizmus kedvelt budai hegyvidéki célpontjait. 1941—1942-ben a kapcsolatok odáig fejlődtek, hogy a csoport művészei a magánalkalmazottak székházában rajziskolát is szerveztek tehetséges munkásfiatalok számára.

A párt megbízásából végzett illegális munka ugyancsak fontos területe volt a művészcsoport tevékenységének. A képzettségüket hasznosító művészeti propagandafeladatokkal csakúgy megbízta a párt képzőművész tagjait, mint az egyéb, gyakran nem is veszélytelen tennivalók széles körével. A művészi feladatok elsősorban az illegális központi pártsajtó és az Egyesült Szakszervezeti Ellenzék, valamint a Magyarországi Vörös Segély kiadványainak szebbé, vonzóbbá tételét szolgálták. A művészek

stencilkarcokkal és linóleummetszetekkel díszítették a titokban sokszorosított kommunista újságokat, és képes röplapokat állítottak elő fotomontázs- vagy linóleummetszet-technikával. E tevékenység súlypontja az 1932—1936 közötti időszakra esett. Ezenkívül feliratok festéséhez használható sablonokat, tüntetések transzparenseit, sőt nyomdagépet is a művészek készítettek a párt számára. Egyéb pártfeladataik a többi kommunistáéval azonosak voltak: titkos találkozók helyszínének biztosítása, röplapszórás, illegális sajtótermékek raktározása és elosztása, plakátragasztás, tüntetések szervezésében való részvétel, sőt, a párt futárszolgálatának keretében vállalt külföldi utak is szerepeltek a kommunista művészek megbízatásai között. Ugyancsak a párt szorgalmazta, különösen 1935 után, a népfrontpolitika új feladatainak szellemében, tagjai legális mozgalmi munkájának fokozását. Ennek hatására váltak többen a kerületi szociáldemokrata szervezetek aktív harcosaivá vagy közmegbecsülést kivívott vezetőivé.

Az áttekintett sokirányú közös tevékenység teremtette meg annak feltételeit, hogy a művészcsoport alkotói termése is számos közös jegyet mutató, erős belső kohéziójú, viszonylag egységes arculatú irányzattá váljon. A külön-külön műtermekben folyó művészi alkotómunka annyiban és azáltal volt kollektív, hogy a csoporttagok minden elkészült művet közösen megvitattak, tanácsokat adtak egymásnak a hibák kijavítására, a továbblépés módjára vonatkozóan, és közösen jelölték ki a legfontosabbnak ítélt feldolgozandó témacsoportokat. Tudatosan törekedtek továbbá a közös nyelv, a közös stílus kialakítására, ami persze nem jelentette az egyéni hang érvényesülésének korlátozását.

Ilyen kollektív fogantatású témák vagy képtípusok voltak például az olvasó-gondolkodó munkás alakjának megfogalmazása vagy a proletariátusnak a szorosan vett munkásosztálynál tágabban értelmezett felfogású ábrázolása. Olyan munkástípus-galériának a megteremtésére törekedtek a csoport művészei, mely a kommunisták ekkori politikájának szellemében elsősorban azokra a legbizonytalanabb helyzetű és átmeneti munkásrétegekre — munkanélküliek, segédmunkások, alkalmi munkások, kubikosok, idényfoglalkoztatottságú építőmunkások, betanított munkásnők stb. — koncentrált, akikben a párt joggal látta az osztályharc legkönnyebben forradalmasodó tartalékseregét.

Egy másik jellegzetes közös témakör a külvárosi tájak, a szegényes lakóépületek és a rossz munkakörülményeket sejtető, elavult gyárak, gyárudvarok, kisüzemek együtteseinek ábrázolása volt, melyek a proletariátus életének kényszerű helyszíneit térképezték fel tudatos és tendenciózus szociográfiai élességgel. Ehhez kapcsolódott a jellegzetes proletárotthont megjelenítő tematika, mely szinte sosem ábrázol lakószobát, ami a zsúfolt, szoba-konyhás lakásokban élő sokgyermekes családok helyzete szempontjából nem jellemző. Leggyakrabban a konyha és tartozékai, a szűkös és csaknem üres éléskamra, a jellegtelen puhafa berendezés, a csikótűzhely vagy vaskályha és a már a csendélet műfajába átvezető szegényes étkezés szimbolikus jelzései, a kenyér, joghurtosüveg, hal stb. alkotják e kompozíciók tipikus motívumait. A proletárotthon ablaka többnyire tűzfalra néz; ez a külvárosi tájképeknek is gyakori eleme.

A csendélet műfaja érdekes jelentésváltozásokat mutat a szocialista művészeknél. A gyökereit tekintve a kubisták kollázsaiig visszanyúló, nemzetközileg elterjedt, mondandóját a montázsszerűen egymás mellé helyezett motívumok asszociatív egymásra vonatkoztatásával kifejező csendélettípus a mi szocialista művészeinknek is az egyik legkedveltebb műfaja volt, különösen a korai, 1930—1933 közötti időszakban. Ennek egyik változata a folyóiratos, könyves vagy egyszerűen feliratos csendélet, ahol az írott szöveg utal direkten a művész állásfoglalására. Talán ennél is gyakoribb volt a szerszámmotívumokból komponált, s ezeknek osztályt vagy réteget szimbolizáló jelentésével operáló csendélettípus. Harmadikként az ugyancsak rendkívül elterjedt konyhai vagy ételmotívumokból komponált képeket említhetjük, melynél a művész tudatosan és hangsúlyozottan a proletariátus szegényes étrendjének jellegzetes elemeit szervezi osztálytartalmat is kifejező tárgyegyüttesekbe.

További közös témákat keresve megemlíthetjük a munkafolyamat-ábrázolások széles skáláját, melyek közül a tetőfedők, az építőmunkások, az útburkolók, a kubikosok, a hómunkások, a guberálók és a kikötőmunkások megjelenítése a leggyakoribb. Teljességgel hiányoznak viszont művészeinknél a korszerű nagyüzemi munkavégzést ábrázoló képek. Ez arra utal, hogy őket nem általában a munka, hanem a proletariátus legkizsákmányoltabb, legnehezebb helyzetű rétegeinek élete érdekelte. Tüntetések, tiltakozó munkásfigurák, kiáltó alakok, a vasút- és a hídmotívumok gyakori összekapcsolása,

letartóztatási jelenetek, a társadalmi kontrasztot kifejező szegény—gazdag figurák szembeállításai és végül az aktualizált történeti ábrázolások egészítik ki a szocialista művészek témavilágának vázolt kereteit.

A művészcsoport munkássága a művészeti ágak és műfajok alkalmazásának arányai tekintetében is mutat közös vonásokat. A szobrászok alkotásait áttekintve szembetűnő a monumentális, köztéri munkák szinte teljes hiánya, ami a reakciós kultúrpolitika ismeretében teljesen érthető. Annál érdekesebb, hogy művészeinkben ellenállhatatlan erővel élt ilyen feladatok megoldásának vágya. Számos kisméretű tervet és vázlatot nyugodtan tekinthetünk kivitelezésre nem került emlékműnek.
134 Bokros Birman még a polgári demokratikus Csehszlovákiában sem tudta elérni *Áchim-emlékműterv*ének vagy a nemeskosúti sortűz emlékére mintázott *Ököl* című kompozíciójának felállítását, így hát cseppet sem csodálkozhatunk azon, hogy Goldman hiába rakta fel műtermében *Ülő munkás*ának kétszeres életnagyságú változatát, még a gipszöntésig sem jutott el a munkával; és hiába állította fel *Bagi Ilona* közadakozásból elkészített *síremlék*ét a csepeli temetőben, azt a nyilasok tudatosan megsemmisítették. Farkas Aladár művei közül a *Tőke kereke*, a *Sallai—Fürst-emlékműterv* és a *Felfelé* című kompozíció jelzi az új munkásmozgalmi köztéri plasztika megteremtésének belső igényét.

A köztéri feladatoktól elzárva, szobrászaink a kisplasztika kereteit tágították mondandójuk kifejezésére alkalmas, a szerény méretek ellenére is monumentális új műfajjá, megteremtve az agitatív kisplasztika sajátos, nemesen egyszerű és kifejező nyelvezetét. Sokszorosítva e szobrok széles tömegek körében fejthettek ki mozgósító hatást. A portré műfajában is érdekes, csak reá jellemző sajátosságokat mutat a szocialista plasztika. A hivatalos megbízások hiányában a szobrászok egyedüli létalapját biztosító, megrendelésre készített képmások mellett azoknak a portréknak a gazdag sorozatát is megcsodálhatjuk, melyek az alkotójukhoz világnézetileg is közel álló modelleket, művészbarátokat, mozgalmi harcostársakat vagy éppen családtagokat ábrázolnak. Ezek tartalmi gazdagsága és kifejezőereje sokszorosa a művész számára közömbös személyeket megjelenítő képmásokénak.

A festészeti termésben felfedezhető legelterjedtebb műfaji variánsokra és ábrázolási típusokra a témavilág közös vonásainak áttekintésekor már utaltunk. Még érdekesebb jellegzetességeket ismerhetünk fel viszont a művészcsoport tagjainak grafikai és rajzi munkásságát elemezve. A pártmegbízásból készített és a megrendelő kívánalmaihoz igazodó képes röplapokon túl is feltűnő a linóleummetszettechnika és általában a sokszorosított grafikai eljárások közkedveltsége. Ez a művészek nyelvezetének alakulását is befolyásoló különös vonzalom nem magyarázható mással, mint a minél szélesebb rétegekhez való eljutás, a minél nagyobb tömegekhez szólás igényével. Még hatványozottabban ezt a törekvést példázza a grafikai sorozat műfaja iránti fokozott vonzódás, mely a korszak legjelentősebb ilyen ciklusait hívta életre. Ahogy az agitatív sokszorosított terrakottaplakett a szobrászok számára az el nem nyert monumentális feladatokat pótolta, úgy láthatunk a szocialista művészek grafikai sorozataiban a linóleumtechnika szűkszavú, koncentrált és kontrasztokból építkező nyelvén elmondott monumentális freskóciklusokat. Nemzetközi és emigrációbeli magyar példák bizonyítják, hogy e műfaj mennyire szorosan összekapcsolódott a munkásmozgalommal és a forradalmi eszmékkel elkötelezett művészekkel. A külföldi előképek közül elég Käthe Kollwitzra vagy Frans Masereelre emlékeztetnünk, míg a magyar emigrációból Uitz Béla, Barna Miklós, Bíró Mihály, Gellért Hugó, Zilzer Gyula és Gross Bettelheim Jolán műveire utalhatunk, melyeknek méltó hazai párhuzamai Dési Huber István, Derkovits Gyula, Szendi Steif Antal, Bán Béla, Schnitzler János, Háy Károly László, Berda Ernő vagy Redő Ferenc nagy hatású ciklusai.

A művészcsoport stiláris tájékozódása szintén számos közös vonást, erős kohéziót mutat mind vezető szólamában, mind pedig tipikusnak tekinthető módosulataiban. Az az alaptendencia, amely makacs következetességgel vissza-visszatérve a csoport egész fennállása során meghatározó jelentőségűnek tűnik, és amely — különösen a szobrász résztvevőknél — a húszas évek közepéig visszanyúló gyökerekkel is rendelkezett, az — hol ösztönösen, hol tudatosan — a realizmusra való törekvés volt. Ennek fontos kritériuma a közérthetőség, az egyértelmű, erőteljes fogalmazásmód, végső soron az agitatív hatékonyság. Mindez akkor is elmondható lett volna a művészcsoport művészeiről, ha a nemzetközi szocialista művészet fejlődési tendenciái nem ezt az irányt erősítették és bátorították volna. Ugyanakkor a művészmozgalom számos kommunista tagja is kezdeményezője volt annak a más irányú tájékozódás-

nak, ami e realista alaphang gazdagítására a legújabb nyugat-európai irányzatok eredményeit igyekezett asszimilálni. Ezeknek a realisztikus látásmódtól távolodó vagy azt tágítani kívánó törekvéseknek tipikus útjai a harmincas évek első felében rajzolódtak ki plasztikusan: kissé doktrinér neokubizmus Dési Hubernél, Sugárnál és Fenyőnél; sajátos dekoratív konstruktivista hang Bán Bélánál és Háy Károly Lászlónál; utánozhatatlanul eredeti, groteszkbe oldódó tragikummal vegyített expresszionizmus Bokros Birman Dezsőnél és Szőllősi Endrénél. Mészáros és Goldman műveiben 1934—1935 körül jelentkezett a dinamikus-konstruktív, architektonikus formalátás, ami korábbi erőteljes, ösztönös realizmusuk ismeretében meglepő fordulat volt. 1936 után más tájékozódási pontok vonzáskörében szerveződött át a művészcsoport stiláris arculata. Háy és Goldman ekkortól pártfeladatnak tekintették a kicsit száraz, kissé aszketikus, Háynál a Neue Sachlichkeit modorát sem egészen levetkezett realisztikus stíluseszmény képviseletét. Berda Ernő ennél sokkal bővérűbb, életszerűbb, ösztönös realisztikus hangvételt alakított ki. Az úgynevezett realista szárnyat rajtuk kívül csak az autodidakták erősítették, mint Buti István naiv vagy Kondor és Nolipa plebejus indíttatású, expresszív felhangokkal telített rajzai.

A csoport többsége az 1936-os Újrealista kiállítás után a bátrabb stíluskeresés útjára lépett, élve Kállai Ernő — itthon korábban hozzáférhetetlen példákat megismertető — segítségével. A művészcsoportról szóló korábbi irodalom ezt az időszakot — a dogmatikus művészetpolitika visszavetített terminológiájával— úgy említi, mint a formalisztikus tendenciák előretörésének periódusát. Valójában a Kállai Ernő szuggesztív egyéniségének hatása alá kerülő művészek a korszerű szocialista művészet továbbépítésére alkalmas módszereket olyan nemzetközi példákhoz igazodva keresték, mint Picasso, Diego Rivera vagy a kommunista eszmékhez ekkor ugyancsak közel álló francia szürrealisták. Két, határozottan elváló stílustendencia fokozatos kibontakozását figyelhetjük meg a csoport művészeinek 1937—1940 közötti munkásságában. Mindkettő jelzésére kiindulópontként Kállai Ernő találó meghatározásait használhatjuk. Az egyik irányt Kállai Dési Huber Istvánról írott, 1938-as cikkében dinamikus realizmusnak nevezte, ami valójában egy Van Gogh művészetének tanulságaiból kiinduló, a formákat vibráló színelemek szövetéből kialakító, lángolóan expresszív nyelvezetet jelent. Dési Huberen kívül ez a tendencia jellemzi Sugár Andor szicíliai képeit, Nolipa István Pál korai korszakát, sőt, bizonyos mértékig még Háy Károly László művészetén is érezzük hatását. A másik jellegzetes stiláris áramlat alapvetően Picassóból táplálkozott, elsősorban a *Guernica* merész szürreális képzettársításainak módszerét véve alapul. Kállai ezt az irányt pszichorealizmusnak nevezte, és ugyanezt a megnevezést használta Vajda Lajos és Ámos Imre, sőt, a teljes absztrakcióig eljutó Lossonczy Tamás művészetének jellemzésére is. E párhuzamokból tisztán láthatjuk, hogy itt a nemzetközi szürrealizmusnak arról a sajátos hazai változatáról van szó, amely Vajdánál konstruktív-szürreális sematika néven szerepel szakirodalmunkban, és amelynek másik, egyéni variációt teremtő képviselője Ámos Imre volt. Sugárnál ezt a tendenciát a biomorf formák sajátos, montázsszerű egybeszerkesztésével kísérletező, majd fokról fokra a figurativitás irányába visszalépő absztrakt szürrealizmusként jellemezhetjük. Bán Bélánál tartósabban és mélyebben érvényesült a szürreális asszociációkból építkező, az áttűnésekkel és a többértelmű formákkal előszeretettel élő alkotómódszer, a teljes tárgy nélküli absztrakcióig azonban ő sem jutott el. Fekete Nagy Béla és Szántó Piroska művein a felismerhetőség határait át nem lépő, merész, az artisztikus átírás eszközével élő stilizálásként, autonom formaalakításként jellemezhetjük az említett stílusfejlődés egyéni változatait.

A művészcsoport e sokszínű stiláris arculata csak segítette a kommunista irányítású művészszervezetet a népfrontpolitika és a függetlenségi harc idején a legszélesebb antifasiszta képzőművészeti egységfront megteremtésében, és ezt az amúgy is sokrétű összképet csak gazdagították az olyan egyéni hangok, mint Kasitzky Ilona őszinte, expresszív erejű és szinte a zsúfoltságig szimbólumgazdag agitatív grafikája vagy Kania István és László János ösztönös-naiv, ám erőteljes, szuggesztív, realisztikus plasztikai nyelve. A művészcsoport stiláris sokszínűsége tehát nem hogy csökkentette volna a művészek mozgalmi egységét, hanem éppen ellenkezőleg, a kor követelményeivel összhangban fokozta vonzerejüket a haladó polgári művészek táborára is.

GOLDMAN GYÖRGY

A művészmozgalom kommunista magjának talán legkövetkezetesebb, hangadó egyénisége Goldman György volt (1904—1945). 1929—1930-tól 1942. májusi letartóztatásáig mind a politikai, mind pedig a művészi munkában ő valósította meg legtisztábban a csoport közösen kialakított célkitűzéseit.

Vecsésen született. Az épületszobrász szakma elsajátítása után, 1924-ben került a főiskolára, ahol — kétéves párizsi tanulmányútját nem számítva — 1929 nyaráig dolgozott. Tizenöt portrét és tanulmányfejet ismerünk a művész első ötéves alkotókorszakából; ezek azt mutatják, hogy az erőteljes, ösztönös realitásérzékű Goldman hamar túltette magát a korszak szobrászi köznyelvének akadémikus-neobarokk konvencióin, és meglepő gyorsasággal találta meg saját hangját. A Párizsban készített
222 *Önportré*n (1927) már az érett szobrász szól hozzánk. A megkapóan szűkszavú, hallatlanul koncentrált és mesterien anyagszerű mű szinte az alapformák keresésének igényével közelít az emberi fejhez. A beállítás — az arc bujkáló aszimmetriája ellenére — szigorúan frontális, a nyak alig jelzett szabályos hengeridom, a tarkó és homlok síkjainak párhuzamosa vezeti rá tekintetünket a méltóságteljes egyszerűségű, boltozatos koponyára, melyen a hajat csak a felületkezelés árnyalatnyi módosítása jelzi. A határozott metszésű profil és a meditatív koncentrációt tükröző szemek a magabiztosság, értelem és céltudatosság érzéseit sugározzák. Goldman méltatói egybehangzóan mutattak rá az óegyiptomi plasztika hatásának, konkrétabban az Amarna-korszak realizmusának oly fokú asszimilálására, ami már nem egyszerűen hatás, hanem szinte aktív újjáteremtés.

Párizsból hazatérve Goldman önálló műtermet kapott az Epreskertben. A képességeit a nemzetközi fórumokon is bizonyító fiatal művész meglehetősen szabadon dolgozhatott. 1927—1929 között a főiskola légköre nyitottabbá vált, és a Goldman portréin is megörökített fiatal festők egy csoportja szovjet és francia példák hatására szintetizáló és korszerű szocialista művészeti nyelvezet megteremtésén fáradozott. Goldman ekkor készült portréi viszont a még szembetűnő Despiau-hatás mellett egyre inkább arról tanúskodnak, hogy a művész tudatosan törekedett az új, erőteljes, realisztikus plasztikai hang keresésére. A *Parasztlányfej*en (1928 körül) az arc karakterét meghatározó erőteljes csontozat hangsúlyozásával teremtett izgalmas tömegjátékot a művész, melynek ellentétekéként a leheletfinom mimika és a szem befelé forduló, önmagába mélyedő tekintete ellenpontozza a robosztusságában is gyengéd, sommás egyszerűségében is összetett pszichikai árnyalatok érzékeltetésére képes ábrázolást. Még hangsúlyozottabban a pszichikum tünékeny rezdüléseire koncentrál a művész az alig érezhető színezéssel is élénkebbé tett *Korniss Dezső-arcmás*on (1928). A Goldmanra nagy hatással levő másik
309 művészbarát, *Trauner Sándor* portréja keményebb, szókimondóbb és érdesebb realizmus szellemében közelíti meg modelljét. Az eredetileg kőbe faragott, ám csak gipsz változatában fennmaradt portrén Goldman a groteszkbe hajlóan karakterisztikus részletekből — ferde, ívelt orr, valószínűtlenül hosszú koponya, beesett szemgödrök és széles, húsos száj — képes bensőségesen harmonikus, ám a karakter pregnáns összhatásának erőteljességét cseppet sem csökkentő plasztikai összegzést teremteni. A kitűnően megoldott realisztikus portré megkapó emberi dokumentum, egy termékeny művészbarátság mély eszmei közösségtől hitelesített emléke. Jellemzőerejét tekintve a *Trauner-fej* méltó folytatása az a bronz *Női tanulmányfej* (1929), melynek a vállövet hangsúlyozó széles mellrésze Vilt Tibor szobrászbarátaira nagy hatást gyakorló *Önarckép*ének megoldását követi. Hasonló felépítésűre tervezte Goldman a Fenyő A. Endre nővéréről megkezdett portrét is (*Tanulmányfej*, 1929), mely még anyagának (fa) megválasztásában is Vilt példáját követte; sajnos azonban befejezetlen maradt.

1929 elején Goldman váratlanul megszakította főiskolai tanulmányait, feladta epreskerti műtermét, és önálló műhelyt rendezett be egy fémgyűjtő-települ szolgáló Ipoly utcai grund eldugott, szegényes épületében. Nem ismerjük gyors elhatározásának pontos okát, de valószínű, hogy a főiskolai légkör kedvezőtlenebbé válása, festőbarátainak meghurcolása és az egyre gyakoribb antiszemita provokációk siettették lépését. Itt készítette el első életnagyságú figuráját, realista plasztikánk fejlődése szempontjából
304 is kulcsfontosságú korai fő művét, a műkőből kiöntött *Munkás*-szobrot (1929). Az oldalnézetben érzékeny S vonalú, szemből viszont szigorúan frontális beállítású figura az *Önarckép* problémafelvetéséhez hasonlóan az emberi alak alapformaszerűen tömör, minden lényegtelen részlettől elvonatkoztatott megfogalmazására törekszik. Architektonikus-konstruktív és realisztikus fogalmazású részelemek

érzékeny egyensúlyú ötvözéséből alakul ki a szobor páratlanul szuggesztív, a fegyelmezett feszültségeket statikus építkezéssé szervező arculata. A tégla alaprajzú, lapos talapzat szélessége a vállövvel azonos, szilárd bázist nyújtva a határozott kiállású, kiegyensúlyozott súlyelosztású, szimmetrikus felépítésű álló figurának. A cipővel szinte egybeíródó és plasztikailag épp hogy csak jelzett nadrág megformálása pillérszerű stilizálást kölcsönöz a lábaknak. Ez éles kontrasztot képez a ruhátlan felsőtest mértéktartó, lapidárisan szűkszavú, ám erőteljesen realisztikus ábrázolásmódjával. A deréktól a vállövig terjedő mellrész szinte önálló életet élő, a többi részletnél laposabban és rajzosabban mintázott relief az egész kompozíción belül, míg a valószínűtlenül széles váll és az ökölbe szorított kézben végződő, nyugalmi helyzetben is robbanékony erejű hatalmas karok a figura építményének konstruktív betetőzésévé szerveződnek. A fej koronázza a kompozíciót, ugyanakkor önálló életet is él. Szokatlan, első pillantásra meghökkentő az arckifejezés; a figura mintha létének értelmén töprengene vagy a mindennapi munka célját keresné. Goldman *Munkás*a húszas évek végi szobrászatunk egyik csúcsteljesítménye, méltó párja Bokros Birman Dezső *Don Quijoté*jának vagy Mészáros László korai munkásábrázolásainak. A 402
mellszobor változatban is elkészített *Munkás*sal lezárult Goldman György első alkotókorszaka, melyet a folyamatos fejlődés, az egyenletes termékenység és a szobrászi problémák fokozatos megoldása, az egységes hang kialakítása jellemez. A *Munkás* 1930 elején a Tamás Galériában rendezett Új progresszív művészek kiállításán szerepelt először a nyilvánosság előtt. Ugyanennek az évnek novemberében a művész önálló kiállítással is bemutatkozott — Fenyő A. Endre festővel közösen — a Kovács Szalonban.

Csaknem ötéves alkotói szünet szakította meg Goldman György szépen induló és maradandó eredményeket maga mögött tudó művészpályáját. Külső és belső okok egyaránt közrejátszhattak ebben. Szembetegsége súlyosbodott, anyagi gondjainak enyhítésére díszkerámiai műhely felállításával kísérletezett, sűrűsödött mozgalmi elfoglaltsága — ezek voltak a munkát akadályozó külső tényezők. Valójában azonban a hosszú megtorpanás lényegi oka az lehetett, hogy Goldman olyan átmeneti tetőpontra ért, amely után az önismétlés veszélye fenyegette. Így hát csak helyeselhetjük, hogy inkább az erőgyűjtés és az új tapasztalatok szerzésének útját választotta, aminek gyümölcsöző voltát 1934-től számítható új alkotóperiódusának számos eredménye is igazolja.

A művészmozgalom legális szervezeti kereteinek megtalálásával induló 1934-es év Goldman talán legtermékenyebb alkotói esztendeje volt. Ezt olyan művek bizonyítják, mint a művész emblémaerejű főműve, az *Ülő munkás,* egyetlen köztéri alkotása, a monumentális *Munkáslány síremléke* vagy a 576
rendkívül kiegyensúlyozott, finom stilizálású *Munkásifjú portréja.* Az *Ülő munkás* szerény méretét meghazudtolóan monumentális figurája az architektonikus-konstruktív komponálásmód erőteljes, érett hangjának megtalálását és a három dimenzió szuverén birtokba vételének új állomását jelzi a művész munkásságában. A súlyos, hasábszerű elemekből összerótt, meditáló, robusztus munkásalak széles körűen elterjedt ikonográfiai előzményekhez csatlakozik. Az új osztály képviselőjét az olvasó-gondolkodó vagy a töprengő, ereje tudatára ébredve helyét, feladatát kereső, jellegzetes mozdulatú figurával szimbolizáló ábrázolási típus egyenes folytatása annak a Rodin *Gondolkodó*jától a húszas évek nemzetközi munkásmozgalmi grafikájáig ívelő és szinte ábrázolási közhellyé vált fejlődési sornak, melynek hatása a művészcsoport festőinek munkásságában is nyomot hagyott. Érdekes új elem a szobron, hogy a direkt szimbólumokat általában kerülő Goldman ez esetben is csaknem rejtve él ilyenekkel: a munkásfigura mindkét kezét ökölbe szorítja, utalva arra, hogy ha kell, kész a küzdelemre. Míg az *Ülő munkás* az elvont osztálytípust jeleníti meg, a *Munkáslány síremlékén* a harcban elbukónak állított emléket Goldman, azt példázva, hogy a közös célért vállalt halál értelmes áldozat, és a harcban elesőktől új harcosok veszik át a fegyvert. A Bagi Ilona sírjára készített műkő síremlék az életmű egyetlen több alakos kompozíciója, az egyetlen olyan mű, melynek tartalmi magját két figura egymásra vonatkoztatása és szembeállítása révén bontja ki a művész. A kalapácsot görcsösen szorító kezét utoljára felemelő, kiáltásával az élettől is búcsúzó nőalak mellett a fenyegetően ökölbe szorított kezű, az ellenséges világgal bátran szembenéző ifjúmunkás robbanó dinamikájú figurája tökéletesen kifejezi a sírfeliratban is megfogalmazott gondolatot: „Én már leteszem a kalapácsot — vedd föl és harcolj tovább!" A kompozíción szereplő, az életműben korábban példa nélküli direkt attribútumok szerepeltetése az egyensúly, a mértéktartás, a mérnöki pontosságú szerkesztés művészénél ugyancsak szokatlan hevességű expresszivitás, valamint a merészen előrelendülő, az egyensúly elvének fittyet hányó kompozíció arról

tanúskodik, hogy a mű megfogalmazását a megrendelő elvárásai, illetőleg az alkotás folyamatát is figyelemmel kísérő kollektív kívánalmak is befolyásolták. Tudjuk, hogy Goldman a Vörös Segély felkérésére készítette művét, így ez magyarázza az illegális kommunista röplapok direkt szimbolikájának szembetűnő átvételét.

699 A korszak másik, emblematikus tömörségű fő műve a *Horthy-rendőr* (1936) maró szatírájú, kisméretű figurája. Itt jelenik meg a művész munkásságában először és utoljára az osztályharc frontvonalának túlsó oldala. Ennek sűrített jelzésére bizonyára Derkovits nyomán választotta Goldman az osztályelnyomás vak és brutális eszközének alakját. A vélt fontosságának és sérthetetlenségének tudatában felfuvalkodott, szembetűnően túltáplált, tuskószerűen nehézkes mozdulatú, jobbjával kardját markolászó robusztus törpe szobrászi megfogalmazása éles ellentéte mindannak, amit Goldman plasztikája korábban emberről, testről, lélekről és humánumról elmondott, és leleplező erejű kritikája annak a társadalmi rendnek, amely e visszataszító típust létrehívta.

Az ezt követő időszakban Goldman György mozgalmi elfoglaltsága oly mértékben fokozódott, hogy művészi alkotótevékenysége szükségképpen háttérbe szorult. Ennek ellenére a következő években újabb
834, 835 művek jelzik alkotói továbbfejlődését. Igazi továbblépésről tanúskodó művet azonban csak az 1939-ben készített *Mosakodó* figurájában volt képes létrehozni. Még az *Ülő munkás* újszerűen teret szervező, merészen építkező konstrukciójához képest is előrelépés e rusztikus bájú, tenyeres-talpas asszonyfigura mozdulatának a teret minden irányban birtokba vevő lendülete. A szétvetett lábaival szilárdan a talajon álló, súlyosságában is könnyed és felszabadult, életvidám teremtés láttán szegényes konyhát és lavórt képzelhetünk el kellékként a hús-vér realitású proletárasszonyhoz, akinek figurájában olyan típust fogalmazott meg a szobrász a művészi általánosítás szintjén, melyet bizonyára a munkásstrandokon töltött nyarak élményanyagából szűrt le. A *Mosakodó* Goldman György szobrászi fejlődésének tetőpontja, az a mű, melyen a művész bátran továbbfejlesztve az *Ülő munkás* tömegmozgatási, teret szervező kompozíciós szisztémáját, annak statikus építkezésmódját merészen megmozgatott, lendületes dinamikájú, vérbeli körplasztikává fokozza. Ugyanakkor a kis szobor mondandója, a mű tartalmi struktúrája tökéletes összhangban van a választott kifejezőeszközökkel, a folyton gazdagodó és megújuló stiláris elemekkel.

Néhány, a művész mozgalmi környezetének tagjairól készített portré, két megrendelésre készült plakett és elveszett művek fényképei egészítik ki Goldman összességében mintegy harminc művet tartalmazó plasztikai életművét, mely az 1941—1942-es években már alig gyarapodott, mivel a művészt egyre felelősebb funkciók betöltésével bízta meg a kommunista párt. Goldman hallatlan életerejét és optimizmusát bizonyítja, hogy 1942 júniusában történt letartóztatása után a börtönben is rajzolt, sőt
1020 fából szobrokat is faragott. E művek közül, sajnos, csak néhány kicsempészett rajz maradt ránk. 1944 végén, a front közeledtekor a németek a Margit körúti katonai fegyház politikai foglyait — köztük Goldman Györgyöt is — Dachauba hurcolták. A 41 éves művész 1945 februárjában, alig pár nappal a tábor felszabadulása után a rosszul élelmezett foglyok között pusztító tífusz áldozata lett.

VILT TIBOR

Vilt Tibor (1905—1983), Mészáros és Goldman pályakezdésének társa szervezetileg csak 1931—1934 között kapcsolódott a működési kereteit kereső szocialista művészmozgalomhoz. Vilt felszabadulás előtti munkássága stiláris útkeresését tekintve mégis sokban párhuzamos a csoport munkájában tartósan részt vevő szobrászok törekvéseivel; a hazai szocialista plasztika számos jellemző vonásának ő volt a megteremtője. Bár a közel hat évtizedet felölelő életműnek csak alig egyharmada esik korszakunkra, és a századunk egyik kulcsfontosságú plasztikai teljesítményeként értékelhető œuvre egészének ismeretében óhatatlanul veszítenek jelentőségükből a korai művek, mégis Vilt Tibor 1924—1945 közötti munkássága egyenértékű tragikusan korán lezárult pályájú barátainak teljes alkotói termésével. A művész első
223 szobrászi kísérletei 1924—1925-ből származnak, de az 1926-ban faragott fa *Önarckép* volt az a korszakot nyitó mű, mely a vállöv bázisszerepét hangsúlyozó megoldásával és az arc megkapóan szűkszavú, lényegretörő realizmusával kiindulópontja lett egy széles körűen elterjedt portrétípusnak. Az

Iparművészeti Iskolán végzett három és a Képzőművészeti Főiskolán töltött két év során Vilt — Goldmanhoz hasonlóan — szinte kizárólag fejeket mintázott, először e feladatokon fejlesztve tökéletessé technikai tudását. A római ösztöndíj elnyerését követően kezdett figurákat mintázni, előbb a szokványos életnagyságú aktstúdiumokat, majd egy sorozat kis méretű, ólomból faragott tanulmányt. Ezek a kubista szobrocskáknak nevezett kísérletek segítették a három dimenzió szuverén birtoklásának fokozatos elsajátítását. E figurák „kubizmusa" nem valami elvont, normatív stíluseszmény követése, és nem hasonlítanak a nevezett irányzat egyik szobrász képviselőjének munkáira sem. Vilt önmaga számára fogalmazta meg a tanulmányokon a szobrászi tömegelrendezés és a tér plasztikai birtokbavételének alapvető kérdéseit, és ezek tisztázása után a nyert tanulságok észrevétlenül oldódtak fel a művész 1933—1934-től kibontakozó új figuratív és portréstílusának a realista kifejezésmódot újra meghódító eredményeiben.

A *Nyíri síremlék* (1933) és az *Emberpár* alapvetően expresszív töltésű, ám mégis higgadtan mértéktartó és nagyvonalúan összefogott reliefjei vagy a *Bergman Terka-portré* (1934) analitikus kubista kiindulópontú, de erőteljes, új realizmusba oldódó hangja jelzi Vilt Tibor első igazán érett alkotóperiódusának kibontakozását. E korszak emberábrázolásának típusteremtő erejű csúcspontja az
az ólom *Kalapos férfifej,* amely *Bányászfej* címen is ismert (1933 körül). A magyar szocialista plasztika új 509
realizmusának Mészáros és Goldman munkásábrázolásaihoz kapcsolódó, azok tanulságait továbbfejlesztő állomása ez a kivételes jellemzőerejű szobor, melyen a kegyetlenül szókimondó realisztikus részletek a merész kubisztikus stilizálást a tartózkodó visszafogottságában is hangsúlyos groteszk alaphanggal vegyítve teremtenek páratlan meggyőzőerejű egységet.

Bár 1936—1937-ben Viltnek már semminemű szervezeti kapcsolata nem volt szocialista szobrászatunkat továbbépítő barátaival, mégis meglepő tematikai párhuzamosságot fedezhetünk fel, ha a művész gondolkodó-meditáló figuráinak sorozatát Goldman vagy Bokros Birman egykorú műveivel összevetjük. Minden stiláris különbözőség ellenére Goldman *Ülő munkás*a vagy Bokros *Napba néző* figurája
ugyanazt a tartalmi-tematikai kérdéskört bontja ki, mint Vilt Tibor 1936-os *Gondolkodó*ja vagy az 1937- 695
ben készített *Istenes Szent János* elnevezésű szobra. Bár Viltnél kevésbé egyértelműen osztálytípusra vonatkoztathatóak a meditáló-töprengő figurák, mégsem kétséges, hogy jelentésük eredendően társadalmi töltésű. Jól tudjuk, hogy ezekben az években a társadalmi felelősségérzet már nem egyszerűen valami elvont humanizmus követelményét jelentette, hanem az egyetemes emberi értékek hangsúlyozása is konkrét állásfoglalást fejezhetett ki az előretörő fasizmus embertelenségével szembeszegezve. Bizonyos
értelemben a művész ekkortájt készített egyházművészeti alkotásai is ezt az egyetemes humánumot 545
fogalmazzák meg, és ennyiben kimagaslanak a római iskola szobrászi termésének átlagszintjéből.

1938 után Vilt egyéni stílusa megváltozott: egyszerre vált fokozottan klasszicizálóvá és fordult egy
sajátos, gótikus jellegű expresszivitás felé. Az előbbi tendenciát azok a reliefek képviselik, melyeknek szép 953
példája az 1943-ban készített *Körtánc,* míg az utóbbinak emblémaértékű alaptípusát a *Magány* (1944) valószínűtlenül nyúlánk, tépett drapériájú figuráján fogalmazta meg a művész. Hasonló kettősséget olvashatunk le a korszak portréiról is, melyek közül az 1926-os *Önarckép* alaptípusát újraértelmező
*Mednyászky-büszt*öt (1935—1940 körül) emelhetjük ki vagy azt a *Bogyószemű*nek is nevezett fiatal 653
férfifejet (1943), amely a *Magány* esetlegességében is kiérlelt, tépett-impresszív mintázásmódjával teremt 1059
tökéletesen jellemzett, tragikus ziláltságában is klasszikus egységű emberfigurát. A közvetlenül a felszabadulás után készített művekben Vilt e hangot bontotta ki még erőteljesebben, és e művekre épült életművének monumentális új korszaka.

SZŐLLŐSI ENDRE

A Vasvári Pál utcai kollektív műteremben dolgozott Molnár László és Szőllősi Endre (1911—1967). Molnár korszakunkra eső munkásságáról alig tudunk többet, mint a művészcsoport 1934—1936 közötti kollektív kiállításain szereplő szobrainak címét, Szőllősi viszont több évtizedes szívós munkával századunk egyik figyelemre méltó, egyéni hangú plasztikai életművét hozta létre. Szőllősi Endre pályakezdése szocialista művészeink tipikus útját példázza. A húszas évek első felében ugyanúgy

Podolini Volkmann Artúr magániskoláját látogatta, mint Dési Huber, Sugár, Korniss vagy Trauner, előtte azonban — lehet, hogy szerencséjére — nem nyíltak meg a Főiskola kapui. A munkásmozgalomhoz viszont már 1929-ben utat talált. Goldmanhoz hasonlóan először a Munkás Testedző Egyesület és a turistamozgalom munkájába kapcsolódott be. Ugyancsak 1929-től segített az ambiciózus fiatal szobrászjelölt Goldman Ipoly utcai műtermében a műkőmunkák kiöntésében. Amikor a Vasvári Pál utcai kollektív műtermet Szőllősi édesapjának anyagi támogatásával kibérelték, a fiatal szobrász már kiállítási sikerekről számolhatott be, mégsem mulasztotta el, hogy olyan kitűnő mesterektől tanuljon, mint Vilt Tibor vagy a Pozsonyból hazatérve, önálló műterem hiányában a fiatal művésztársasághoz csatlakozó Bokros Birman Dezső.

Szőllősi figurái félreismerhetetlenül Bokros művészetének igézetében születtek. A *Rohanó* (1933), a *Lesújtó* (1933) és a *Köszöntő* (1933), valamint a bokrosi *Scheiber Hugó*-portré tanulságait továbbfejlesztő *Pirgi-arcmás* (1934) tanúsítják mester és tanítvány egyszerű hatásnál sokkal erősebb kapcsolatát, ami csaknem az újjáteremtő azonosulás példájaként fogható fel. Az említett három figura azonban sokkal több is, mint egyszerűen a bokrosi plasztika lágyabb és fiatalosabb mellékága. Bár mintázásmódjuk alapján Szőllősi szobrai egyértelműen Bokrost folytatják, ugyanakkor annak az agitatív kisplasztikai műfajnak korai példái is, ami Goldmannál és Mészárosnál is csak 1934-ben szökken igazán virágjába. A következő években Szőllősi Endre meglepő következetességgel és egyre inkább önmagából merítő teremtőerővel bontakoztatta ki csak reá jellemző, összetéveszthetetlenül egyéni szobrászi nyelvezetét. Ez a sajátos nyelvezet a harmincas évek második felében elsősorban portrékon és plaketteken jelentkezett, míg a negyvenes évek elején készített munkáiban egyre inkább az állatfigurák veszik át a főszerepet.

599 Az 1934-es *Birkózók* című relief a letartóztatás tematika sajátos átírása Szőllősi attribútumokat
kerülő nyelvezetére. Két, hatalmas izomzatú, derékig meztelen férfialak fékez meg egy külsőre
ugyanolyan figurát a robbanó dinamikájú domborművön, és voltaképpen csak a kettő egy ellen
aszimmetriája utal a jelenet társadalmi hátterére. A művész lírai hangja szólal meg a *Vízöntő* (1936)
bokrosi emlékképeket is idéző, valószínűtlenül megnyújtott férfiaktjában. E lágy, bensőséges,
ugyanakkor rusztikusan erőteljes hangvétel szép példái a művész érzékeny szépségű plakettjei; a *Gyász*
(1936), a *Táncosnő* (1936) vagy a hamvas egyszerűségű *Teréz-arcmás* (1939). *Schnitzler János portréja* a
szerény, elmélyült, ám higgadt öntudatot is sugárzó művészbarát dokumentumértékű ábrázolása, mely a
911 csoport tagjainak egymásról készített portréi között is az egyik legszebb alkotás. A *Lovas* (1940), a
Majszoló majom (1942) és a *Bölény* (1942) figurái jelzik a művész érdeklődésének érdekes fordulatát, az
állatok világának felfedezését. Gyermekkori vonzalom újjáéledése e sajátos témavilág Szőllősinél, és
állatfigurái azért olyan páratlanul vonzóak, mert hihetetlenül finom érzékkel, az érett szobrász minden
árnyalatot kifejezni képes virtuóz eszköztárával szólaltatja meg bennük gyermeki egyszerűségű és
tisztaságú látásmódját. Szőllősi állatfigurái többségükben önmagukban és önmagukért élnek, nem
kívánnak létük talányánál többet mondani. Egy kivételt mégis találunk, s ez bizonyára nem véletlenül
915 keletkezett Magyarország háborúba lépésének évében. A *Ragadozó* című plaketten (1941) hatalmas
sasmadár csap le egy védtelen négylábú állatra, és ez a már a népvándorlás kori művészetben is elterjedt
ábrázolási típus itt teljes konkrétsággal utal a fasiszta agresszióra és annak áldozataira.

FARKAS ALADÁR

Az 1940-ben újjáalakult művészcsoportban új, erőteljes szobrászegyéniségek tűntek föl. Közülük Farkas Aladár (1909—1981) művészete vált szocialista plasztikánk jelentékeny fejezetévé. Farkas szobrászata sok tekintetben más gyökerű, mint a művészcsoport eddig tárgyalt mestereié. Bár a művész a harmincas évek elejétől foglalkozott mintázással, a csoporthoz viszonylag későn, évtizedes szobrászmúlt és közel hároméves párizsi tartózkodás után, 1940 legvégén csatlakozott. Így az ő felszabadulás előtti művészetének nagyobbik fele olyan termékeny mellékág, mely készen gazdagította a csoport negyvenes évek elején rohamosan táguló összképét. Szobrásztársaihoz hasonlóan az ő életműve is portrékkal kezdődött. A sokgyermekes újpesti proletárcsaládból származó művész 1931-ben mintázta első jelentős arcmását édesanyjáról. A következő néhány év portréinak modelljei is családjának és szomszédságának

köréből kerültek ki. *Húgom* (1936) című feje vagy a szecessziós emlékeket idéző *Gyuri, a vegetariánus kertész barátom* (1937) dús növényi ornamentikával elborított mellrészű büsztje és több érzékeny mintázású gyermekportré tartozik e körbe. Az életmű első figurái közül a *Letört* című, architektonikus egyszerűsítésű, merészen hátrahajló férfialak a munkanélküliség, az éhezés és kétségbeesés érzését fejezi ki. Hasonlóan drámai töltésű az *Újpesti anya* (1935) csenevész, alultáplált és koravén, ám mégis valami emberfeletti erőt és élni akarást szuggeráló terhes figurája. Témaválasztását és látásmódját tekintve még megdöbbentőbb *Az első világháború áldozata* (1936) című, féllábú, életnagyságú férfiakt. A fiatal 700
autodidakta művész első monumentális kísérleténél jól érzékeltette a szobor statikáját, az arckifejezésben a bonyolult érzelmi kettősséget. Mindezek ellenére Farkas korai figuráin mégis a túláradó kifejezési kényszer és a szobrászi eszközök bizonyos ellentmondása érezhető, ami gyakran a kegyetlen őszinteségű verizmus és az erőltetett expresszivitás nehezen vegyülő ötvözetét eredményezte.

A művész ezekben a korai években Preisz Ervin festővel dolgozott együtt. Egy ideig műtermet is közösen béreltek — itt nyílt mód a *Féllábú* mintázására. 1936-ban közös kiállításon is bemutatkoztak. Ezt követte az ugyancsak közösen elhatározott párizsi út, ami Preisz számára végleges emigrációba torkollott — ő Marton Ervin néven vált ismert festőművésszé és fotóssá a francia fővárosban —, míg Farkas három évet töltött a fiatal művészek vágyainak metropolisában, ottani tanulmányait csak a háború kitörése szakította félbe. Az 1938—1939-es párizsi korszak fő műve a nagy és kis változatban egyaránt megmintázott *Spanyol anya* (1937—1939), melyen a művész a halott gyermekét mementóként, 914
vádlóan magasba emelő asszony alakjával szimbolizálja a fasiszta barbárság embertelenségét. Közismert, hogy mind a hazai, mind az emigráns magyar szocialista művészek milyen élesen reagáltak a spanyol polgárháború borzalmairól érkező hírekre. Elég, ha Berda Ernő, Kasitzky Ilona és Szilágyi Jolán grafikáira vagy a helyszínen is megforduló Robert Capa megdöbbentő fotóira utalunk. Farkas szobra mindezek közül is az egyik legnagyobb erejű tiltakozó mű. A *Teherben maradt* (1938) térdein összekulcsolt kezű, gubbasztó nőalakja egy öngyilkos lány síremlékének készült, megfogalmazásában mégsem a gyász érzésvilága dominál, hanem az élet igenlése és az anyaság mindent legyőző ereje szólal meg. Már a háború kitörésére reagált a művész utolsó párizsi művével, a magával ragadó, expresszív sodrású *Háború bankárja a második világháború kitörésekor* (1939) című plakettel, melyen Farkas az elterjedt szörnyszimbolika sajátos variánsával, egy embertestű-állatfejű torzalakkal szimbolizálja a világégésből hasznot húzó tőkésosztályt.

Hazatérve művészetét teljességgel a politikai harc szolgálatába állította. 1940—1942 közötti művei 916
jóformán a krónikás igényével dolgozták fel a proletárforradalmi múlt, jelen és jövő szobrászati témául kínálkozó csomópontjait. Farkas munkássága művészetünkben az ars militans, a harcoló forradalmi művészet eszményének legkövetkezetesebb megvalósítója, azé az irányzaté, melynek a német és szovjet művészet mellett a román grafikában is nagy hagyományai voltak, nálunk azonban igazán nem tudott kibontakozni.

1940-ben *Marx* sokszorosításra szánt terrakotta fejének megmintázásával kezdődött Farkas itthoni alkotásainak sora. Plaketten örökítette meg az *1919-es proletárforradalom* (1940) és az *1930. szeptember 1-i tüntetés* (1940) élő emlékezetét, valamint az ellenállás szimbólumává vált költő, *József Attila* alakját (1940). A *Tőke kereke* című kompozíción (1940) a proletárlét öt stációját fogalmazta meg a szobrász, a jeleneteket egy fogaskerék küllőinek háromszögű mezőibe komponálva. A súly, az ifjúság, az anyaság, a gondolkodás és a lázadás az egyes reliefek témája; összefűzésük sora az egyéni létből a társadalmi feladat vállalásáig ívelő pályát példázza. Az utóbbi két figura, a gondolkodó meditáló, célját tudatosító robosztus ülő aktja és a lázadó rohamra induló, keretét szétfeszítő, abból kitörni készülő férfialakja a mozgalmi plasztika jól ismert ikonográfiai típusait idézik, jelezve, hogy Farkas tudatosan is kapcsolódott csoportbeli elődeinek munkásságához. Két további olyan művel találkozunk az 1941-es év termésében, melyek a *Tőke kerekéhez* hasonlóan a monumentális szocialista köztéri szobrászat megteremtésének igényével születtek. A *Felfelé* finom S vonalú, lebegő férfiaktja a filozófiai fejlődési spirál társadalmi asszociációkat is keltő gondolatát transzponálja a plasztika nyelvére, míg a *Sallai—Fürst-emlékműterv* egymás vállára hanyatló, architektonikusan stilizált férfialakjai nyíltan utalnak az eszme mártírjainak szimbolikus erejűvé nőtt alakjaira.

Szinte a napi történelmi aktualitásokhoz kapcsolódik két kisméretű Farkas-mű, a Moszkvai csata hírére mintázott *Küzdő* (1941) és a Magyarország hadba lépésekor készített *Szégyen és fájdalom* című figura (1941). Az elsőt robbanékony dinamika, a másodikat fájdalmas, megkínzott expresszivitás jellemzi, érdekesen példázva Farkas művészetének azt a vonását, hogy olyannyira koncentrál témájára, olyannyira a témából kibontva építi fel műveit, hogy az új és új stiláris megoldások jóformán szemünk láttára születnek a változó tartalmi jelentés adekvát tükrözőjeként. 1942 nyarán Farkas Aladárt is munkaszolgálatos büntetőszázadba osztották be. Előbb Újvidékre, majd Ukrajnába hurcolták. Néhány kisméretű plakett és az 1943—1945 között a szovjet fogságban mintázott művei jelzik azt a
1022 folytonosságot és egyben átmenetet, ami az áttekintett korai periódust a művész felszabadulás után kivirágzó, széles léptékű új alkotókorszakával összeköti.

KANIA ISTVÁN ÉS LÁSZLÓ JÁNOS

Az 1940-ben újjáalakult művészcsoport másik két figyelemre méltó szobrászegyéniségének — Kania Istvánnak és László Jánosnak — műveivel sajnos olyan mostohán bánt a sors, hogy két-három ránk maradt szobortól eltekintve csak fényképek alapján tudunk fogalmat alkotni amúgy sem nagy életművük jellegéről és stiláris irányultságáról. Kettejük közül Kania István (1910—) volt az erőteljesebb egyéniség. A téglagyári munkásból lett szobrász kezdetben csak saját mulatságára gyúrta a bőséggel rendelkezésére álló agyagot, majd amikor szakszervezeti kapcsolatok révén utat talált a művészcsoporthoz — döntően Goldman György segítségével —, vérbeli művésszé érett. Spontán monumentális látásmód és erőteljes, ösztönös realizmus jellemezte munkáit, melyek közül a *Cserepet vivő lányka* figurája és egy *Pihenő asszony*t ábrázoló szobor maradt ránk. Többi művei sorából egy fél életnagyságú *Dózsa*-figura, egy *Csilletolók* című érdekes hármas csoport munkásfiúkat ábrázoló robusztus álló alakjai, valamint erőteljes portréi emelhetők ki. Maguk a művek azonban a háborús események során az egyik óbudai téglagyárban elpusztultak. Kania életműve a felszabadulás után megszakadt. László János (1900—1948) nemcsak Kaniánál volt tíz évvel idősebb, hanem a művészcsoport gerincét alkotó Goldman—Háy—Sugár-generációnál is, azoknál a művészeknél, akiknek magas rangú szakszervezeti funkcionáriusként nagy alázattal és odaadással tanítványául szegődött 1942-ben. László vasmunkás volt és a Vasas Szakszervezet Öntő Szakosztályának elnöke, ezért, amikor a csoportnak közbenjárásával a Magdolna utcai Vasas székházban sikerült otthont találnia, őt választották meg elnökké. Ez okozta vesztét is, mert az 1942. április 1-én betiltott kiállításról Goldmannal együtt őt is elhurcolta a rendőrség, s a brutális vallatás során szerzett betegsége lett korai halálának okozója. László szobrászi pályája későn indult, és nem tudott igazán kibontakozni. A művész mindössze öt éven át alkotott, és négy művet hagyott ránk. Az *Iskolásfiú* (1940), az *Utcai árus* (1941), az *Agitátor* (1942) és a *Kubikos* (1944) címei jelzik témaválasztásának erősödő elkötelezettségét, ugyanakkor bizonyos konzervativizmusát is, hiszen az *Agitátor* és a *Kubikos* jellegzetesen a századforduló szocialista művészetének témái. E konvencionális, autodidakta alapállás jellemzi műveinek megformálását is, melyek inkább erkölcsi tisztaságukkal és mélyről fakadó őszinteségükkel ragadják meg a szemlélőt.

FENYŐ A. ENDRE

Fenyő (1904—1972) Goldman évfolyamtársa volt a Képzőművészeti Főiskolán, előbb Glatz Oszkár, majd Vaszary János osztályán. Az első pasztellek erősen vaszarys modora, majd egy bátortalanul dekoratív kubizáló hangvétel epizódjai után Fenyő 1930 körül kezdte megtalálni saját hangját és ezzel párhuzamosan jelentkező, újszerű témavilágát. Szinte egyidejűleg talált rá a munkásmozgalmi szimbolikával gazdagított csendéletek és a sajátos hangulatú gyárábrázolások világára, mely életművének két egyenrangú vezérszólama. Míg a *Csendélet lámpával* (1931) és a *Csendélet teáskannával*
490 (1931) című kompozíción még csak a műfaji és stiláris kereteket tisztázta a művész, addig a *Csendélet fűrésszel* (1931) című kép és az ugyanebben az évben festett két, folyóirat-motívumokkal már világnézeti

hovatartozásra is utaló asztali csendélet a mozgalmi tematika erősödését és egyre konkrétabbá válását példázta. Az sem közömbös, hogy a korábbi képen Kassák Lajos Munka című folyóirata és az Újság egy példánya a még bizonytalan, általános szocialista orientációt jelzi, míg a Derkovits erős hatását mutató másik kompozíción a szelet kenyér, a kalapács és franciakulcs, valamint a gyárépületre néző ablak motívumai mellett a kolozsvári Korunk és — félig elfedve, de jól felismerhetően — a Társadalmi Szemle egy-egy számát ábrázolta a művész. 1932-ben egy szerszámmotívumokból felépített kompozíció, 1933-ban pedig a második *Fűrészes csendélet* folytatja, illetőleg zárja le a sorozatot, mely a mozgalmi csendélet műfaji variánsának Derkovits által elindított és Dési Huber Istvánnál, valamint Sugár Andornál is nagy szerepet játszó, jellegzetesen az évtizedforduló időszakára jellemző képtípusát vette át és bontotta ki a kor szocialista művészetének egyéni hangú szólamává.

A Fenyő munkásságából talán legismertebbé vált gyárábrázolások sorozata szintén 1930-ban kezdődött a *Wörner-gyár* című képpel; ezt követte 1931-ben a *Malomudvar*, amelyen a műhelyekből kiözönlő, tüntetésre készülő munkástömeget látunk, így ez a kép már nemcsak a gyársorozatba illeszkedik, hanem egyben előlegezi a művész 1934—1935-ös tüntetéskompozícióinak tematikáját is. A gyárképek sorából az 1934-ben festett *Szénraktár* és *Fantó-telep* című vásznakat emelhetjük ki, mint legjellemzőbbeket, és ezekhez csatlakozik a művész számos monumentális szénrajza is. Az 1935-ös *Munkások a gyárudvaron* és *Kémények tövében* című képek a *Malomudvar*hoz hasonlóan a szinte dokumentatív hűséggel ábrázolt gyárépület és a tüntetéstéma összekapcsolásának kísérletei. Volt egy olyan műve is Fenyő A. Endrének, amelyen a tüntető munkástömeg vált a kompozíció fő témájává: a csak fényképről ismert *Valami készül* című kép (1934—1935). A sokalakos utcajelenet illegális demonstráció előtti pillanatokat érzékeltet fojtott, robbanni képes feszültséggel. Fenyő is megfestette a művészcsoport legtöbb tagjánál előforduló kedvelt témát, az állát kezével támasztó, töprengő-gondolkodó *Ülő munkás*t (1934). *Álló munkás* című képe (1935), valamint számos tanulmányrajza kapcsolódik a csoport művészeinek a munkásság fontosabb típusait ábrázoló, szociográfiai igényű kísérleteihez. Nagy vesztesége volt a művészcsoportnak, hogy 1938-ban Fenyő A. Endre egy kiállítás kísérőjeként Svédországba utazott, és az osztrák Anschluss hatására onnan már nem tért vissza, csak a felszabadulás után. Kinti műveiben nem folytatta az itthon megkezdett hangot.

Bár Fenyő művészete szinte képletszerű pontossággal tükrözi a művészcsoport célkitűzéseinek és ábrázolási típusainak teljességét, művei kissé szárazak, komponálásmódja merev, színvilága a barnás-okkeres árnyalatok túlsúlya miatt néha egyhangú. E részleges negatívumok összességükben mégis félreismerhetetlen, társaira is nagy hatást gyakorló egyéni stílussá álltak össze. Az eszközök viszonylag szűk skálájából is karakterisztikus nyelvezetet tudott teremteni a művész, olyan sajátos, egyedi stílusvariánst, amely a harmincas évek bontakozó új realizmusának egyik vezető szólama volt.

SUGÁR ANDOR

A művészcsoport festői közül talán Sugár (1903—1945) életműve a legegységesebb és legteljesebb összefoglalása mindazoknak a stiláris, tematikai és ikonográfiai kérdésfeltevéseknek, melyek a szocialista művészmozgalom közös arculatát döntően meghatározták. Az 1923—1944 között alkotó művész széles ívű pályája tisztán mutatja mindazokat a tipikus állomásokat és fordulópontokat, melyek szocialista művészetünk egészére is jellemzőek. Sugár is a Podolini-iskolában sajátította el a rajzolás és festés alapelemeit, majd sógorával, Dési Huber Istvánnal együtt három évet Olaszországban töltött. Kubisztikus városképek és kissé még romantikus hangulatvilágú expresszív rézkarcok születtek a művész milánói periódusában. Ez utóbbiakon már a szociális tematika iránti érdeklődés csírái is felfedezhetők (*Hajóvontatók a Naviglión*, 1925). Hazatérve Sugár is a KUT tagja lett, kapcsolatba került a nemesfémes szakszervezet kommunistáival és Tamás Aladár körével. A 100% számára készített illusztrációi és néhány stilárisan ezekhez szorosan kapcsolódó grafikája már a munkásmozgalomhoz való szorosabb kötődésről tanúskodik. A *Külváros* című rézkarcon (1928) az égbe nyúló tűzfalakkal és távoli gyárkéményekkel keretezett térséget jellegzetes munkanélküli-figurákkal népesíti be, és társadalmi kontrasztként a csúcsos sisakos rendőr alakja is feltűnik a kompozíción. Az 1928-as rajzok egy csoportja

(Balra mars!, Taposómalom) azt mutatja, hogy a korábban romantikus-expresszív tájékozódású, bátortalanul kubizáló művész hangvétele a keményebb, sztereotip, dinamikus-konstruktív kifejezésmód irányába fejlődött. E művek azért is érdekesek, mert a húszas évek közepétől német hatásra nálunk is megerősödő szavalókórus- és mozgáskórus-mozgalom színpadképeinek és koreográfiájának erős hatását jelzik, érzékeltetve azt, hogy ez a proletkultos gyökerű összművészeti törekvés nemcsak integrálni tudott képzőművészeti elemeket, hanem erőteljesen vissza is hatott a mozgalomhoz közel álló művészek stílusának alakulására. A kompozíció színpadszerűsége és a tömegek mozgatásának szigorú geometrikus alakzatokba rendezése Dési Huber *Negyedik Rend* című sorozatán is hasonló gyökerű, és ennek a tömegábrázolási sematikának a hatását még a harmincas évek illegális röplapjain is érezhetjük.

1930—1932 között Sugár munkásságában a mozgalmi szimbólumok alkalmazása révén politikai jelentésűvé váló kubisztikus csendéletek dominálnak. Kmetty, Fenyő és Dési Huber műveihez hasonlóan Sugárnál is a határozott világnézeti utalást hordozó könyvcímlapok és folyóiratpéldányok vagy az osztálytartalmat szimbolizáló szerszámmotívumok válnak a csendéletek motívumkészletének hangsúlyos elemeivé. A *Csendélet 100% folyóirattal* című képen (1930 körül) például nem egyszerűen a kommunista lap ábrázolása jelenti az annak eszméivel azonosuló állásfoglalást, hanem a sötét borítós Kassák-könyv ellentétes értelmű szerepeltetésével a munkás kultúrmozgalmat kettészakító 100% — Munka-konfliktusra is utal a művész, hovatartozását azzal is hangsúlyozva, hogy szignóját a 100% példány margójára írja. A *Csendélet kalapáccsal* (1930 körül) című kompozíción Sugár a munkásosztály erejét szimbolizáló szerszám középpontba helyezésével teremt világnézeti erőteret a csendéleti elemek látszólag ötletszerűen válogatott együttesében.

1932-től mintegy három éven át Sugár Andor erejét is elsősorban az illegális röplapok készítése kötötte le. Részt vett a fotomontázs-csoport munkájában, és számos illegálisan sokszorosított linóleummetszetről is leolvasható jellegzetes keze nyoma. E munkával párhuzamosan 1933—1934-től sűrűsödtek Sugár rajzai között azok a szociográfiai igényű munkástanulmányok, melyek a művészcsoport leghomogénabb közös hangján szólaltak meg. Ezek között több változatban találkozunk az olvasó munkás figurájával, valamint a szénhordókat, kubikosokat, építőmunkásokat, munkanélkülieket és agrárproletárokat ábrázoló, jellegzetes tanulmányrajzokkal, melyek a különböző munkásrétegek tipikus arcának megfogalmazására való törekvést jelzik.

Míg alkotótevékenységének első évtizedében Sugár munkásságában a grafikai és rajzi műfajok
792 dominálták, és festményeinek túlnyomó többsége is tempera- vagy akvarelltechnikával készült, addig az 1937—1938-as szicíliai utazás nyomán a művész meglepő gazdagságú festői kibontakozásának és művein az olajtechnika előtérbe kerülésének lehetünk tanúi. E Van Gogh-os színvilágú, Kállai Ernő szavaival dinamikus realizmusnak nevezhető stiláris periódus témavilága az általános emberi értékek, az önfeledt életöröm, a természeti szépség szinte panteisztikus átélése felé nyílik meg. Szocialista piktúránk egyik legintenzívebb festőiségű fellángolása Sugár e képsorozata. Hazatérve az élete legboldogabb időszakát jelentő szicíliai útról, az ottani periódus festői tanulságait a nagyszabású munkaábrázolások során fejlesztette tovább a művész. A Derkovits dunai képeinek munka-apoteózisát idéző kompozíciók
789, 885 (*Tetőfedők, Kövezők, Hólapátolók, Építők, Kátrányfőzés,* valamennyi 1938—1939 körül) az értelmes munkavégzés racionalitását, az összehangolt mozdulatok sajátos ritmikáját és az emberi munkatevékenység konstruktív, jövőt építő perspektíváját fogalmazzák meg. A kiegyensúlyozottan optimista színvilág és a reális részelemekből szigorú konstruktív elvek szerint építkező komponálásmód e műveken szorosan összefügg a képek tartalmi közlendőjével.

887 1939-től Sugár művészetén is érezzük a fasiszta háborús fenyegetés erősödő visszhangját. A hollókői képek elkomorodó expresszivitása csak a kezdet. A biomorf motívumokból épített, fájdalmas vonaglású félabsztrakt kompozíciók és a picassói ihletésű, a háború borzalmait megjelenítő tusrajzok sora jelzi a művész nehezen kivívott belső egyensúlyának és festői világa átmeneti egységének bomlását. A háborús mészárlás hullahegyei, megvadult lovak, magukba roskadó magányos figurák és menekülők válnak egyre inkább Sugár képeinek főszereplőivé az 1940—1941 körüli időszakban. A témavilág radikális fordulata a stilizálás groteszkbe hajló expresszivitásával, valamint a színskála infernális elkomorulásá-
994 val, intenzitásának felfokozódásával párosul. A *Vörös ló* (1940 körül), a *Zsarnok* (1941 körül), a *Háború* (1942), a *Vándor* (1943) és a fájdalmas elesettségében mintegy a művész saját sorsának előérzetét

megfogalmazó *Kuporgó* (1944) azok a művek, melyekről legtisztábban leolvashatjuk az utolsó periódus tartalmi-tematikai és stiláris fejleményeit.

Sugár Andort Budapest német megszállása után letartóztatták, innen előbb a sárvári internálótáborba, majd Auschwitzba hurcolták. Itt több százezer névtelen társával együtt neki is mindörökre nyoma veszett.

HÁY KÁROLY LÁSZLÓ

Az abonyi születésű, jómódú polgári családból származó Háy Károly László (1907—1961) pályakezdése kevéssé utalt későbbi életútjának világnézeti tájékozódására. A Képzőművészeti Főiskola elvégzését követően 1928-ban olaszországi tanulmányútra ment, ahol szokványos városképeket és szobabelsőket festett. 1930—1931-ben kereső alkata előbb a dekoratív absztrakció, majd a síkkonstruktivizmus 424
eredményei felé irányította figyelmét, és e téren eljutott — szocialista művészeink közül talán egyedül — a legszélső pólusig, a teljesen tárgy nélküli kompozíciókig. Éles fordulatot hozott életében az 1931-es év vége, amikor kapcsolatba került az illegális kommunista párt hazai titkárságának tagjával, Poll Sándorral. E találkozás élménye elhatározássá érlelte korábban kezdődő közeledését a baloldali politikai körökhöz: tagja lett a pártnak, és vállalta az illegális sajtóapparátus rajzolói feladatainak elvégzését. Háy tehát nem a Madzsar-kör révén jutott el a munkásmozgalomhoz, mint Goldman, Fenyő és társai, amiben bizonyára annak is szerepe lehetett, hogy bátyja, Gyula a berlini kommunista művészemigráció ismert alakja, a kiváló író és kritikus volt. A párt a művészt először háromhónapos tanfolyam elvégzésére Berlinbe küldte, ahol a Marxistische Arbeiter Schule (MASCH), a német kommunista párt kádertovábbképző központjának előadásait hallgatta és részt vett az ottani pártsajtó munkájában is.

Hazatérve Háy nagy energiával végezte rábízott feladatát, a különböző pártkiadványok illusztrálását. Festői termésének mintegy ötéves szünete jelzi e tevékenység egész embert kívánó voltát. A kétszeri letartóztatással megszakított 1932—1935 közötti időszakban a Kommunista című illegális központi pártlap címlaptervei és tucatnyi, a Vörös Segély és az Egyesült Szakszervezeti Ellenzék megbízásából készített stencilkarc és linóleummetszet bizonyítja munkájának eredményességét. E technikailag szerény rajzok új fejezetet nyitottak a párt képes propagandájának történetében, és meglepő stiláris érettséget mutatnak. A művész úgy tudta hasznosítani németországi — elsősorban Georg Grosz munkásságának mély ismeretét tanúsító — tapasztalatait, hogy az ott megismert rajzstílusnak egy, a hazai körülményekhez alkalmazkodó, egyéni változatát teremtette meg, tompítva a német agitatív grafika szatirikus élét, és fokozva a rajzok közérthetőségét, egyértelmű mozgósító erejét. Különösen az egységes koreográfia szerint elrendezett és mozgatott osztálytömeg ábrázolása terén érezhető Háynak az előképekhez képest is eredeti, egyéni hangja, mely a hazai illegális stílus egyik fontos és karakterisztikus szólama volt a jelzett időszakban.

1935-ben, amikor másodszori letartóztatása miatt az illegális feladatokat más művészek vették át Háytól, a párt utasítására ő is csatlakozott a Conti utcában működő legális művészszervezet munkájához, és annak 1942-ig egyik legaktívabb vezető egyénisége volt. 1935—1936-ban ő is a művészcsoport szociográfikus programjának célkitűzéseit követte, tanulmányrajzok tucatjai jelzik vázlatai között e munka eredményességét. E stúdiumok tanulságainak szintéziseként született a *Ferdinánd-hídon* című nagyméretű olajkép (1936), amely ennek a csoport más művészei által is feldolgozott témának talán legérettebb megfogalmazása. Az előtér két robusztus munkásalakjában összegzi a művész a tanulmányok sokaságán megformált munkástípus legjellemzőbb vonásait, míg a környezetet alkotó motívumok együttese, a híd, a vasút, a gyárak és a rendőr figurája a proletárlét tipikus környezeti elemeinek sűrített megfogalmazása. 1936-tól Háy a művészcsoport elméleti munkájának is egyik vezetője lett; cikkei jelentek meg a Szocializmusban és a Gondolatban. A közös vitákon is a legkövetkezetesebb, ám kissé doktrinér és dogmatikus képviselője volt előbb az osztályművészet, majd — 1936 végétől már nyíltan is — a szocialista realizmus elméletének. Ez a pártutasításra betöltött ideológusi szerep Háy művészi munkásságában is éreztette hatását. 1937-től ugyanis egy szabadabb, az alföldi festészet tradícióit a Dési Huberre is jellemző, új expresszivitással vegyítő törekvés, valamint a mozgalmi 993

tematikájú képek szárazabb, kényszeredettebb, teoretizáló jellegű csoportját figyelhetjük meg művészetében. Az alföldi képek és grafikák a művész gyermekkorának helyszíneit idézik (*Abonyi utca*, 1938; *A Tisza Tószegnél*, 1938), míg a *Börtönudvar* (1938—1939), a *Marx és a tömegek* (1940—1941) vagy a *Keresztmetszet* (1941) című — a kordét húzó proletár és az irodájában ülő tőkés kontrasztjával a szemben álló társadalmi osztályok ellentétére utaló — kompozíció az elvont szocialista realista eszmény konkretizálásának heroikus, ám ellentmondásos kísérletei. Háy Károly László bizonyos mértékig a művészcsoporton belül is elszigetelődött merev és egysíkú realizmusértelmezésével. Bizonyára ezért is kapcsolódott be fokozott erőbevetéssel a Gondolat folyóirat szerkesztési munkáiba, valamint díszlet- és jelmeztervezőként a Független Színpad tevékenységébe.

A negyvenes évek elején a németellenes függetlenségi mozgalom szellemében Háy grafikai sorozatot tervezett *Két pogány közt egy hazáért* címen (1941—1942). A Zrínyi és Rákóczi Habsburg-ellenes küzdelmeit bemutató ciklusból csak hat lap készült el, a vázlatok alapján azonban rekonstruálható az eredeti koncepció. A lapok expresszívebb hangvételében érdekesen ötvöződik az illegális rajzok tömegábrázolási módszere és a művész későbbi festői stílusának nem egy eleme. Azzal, hogy e lapokon a jelen politikai sorskérdéseit történelmi párhuzamok felidézésével érzékeltette a művész, a sorozat Uitz és Derkovits aktualizált történeti ábrázolásaihoz csatlakozott. 1942 nyarán Háyt is letartóztatták. A vezérkari főnök különbírósága súlyos börtönbüntetésre ítélte. Néhány börtönben készült festménye (*Műhelysarok kályhával*, 1943) még ekkor is a művész töretlen alkotókészségét tanúsítja.

BERDA ERNŐ

A csoport többségénél fiatalabb Berda Ernő (1914—1961) gyermekkorát Pozsonyban, a polgári demokratikus Csehszlovákiában töltötte. A rokonainál élő fiú a fényképészmesterséget tanulta, és az új művészet iránt érdeklődő kollégáival együtt már az iskolában Moholy-Nagy László fotogramjait utánozta. Rajzolni is tanult, attól a Reichenthál Ferenctől, aki 1942-ben a művészcsoporttal együtt állított ki a Vasas székházban. Berda 1931-ben tért haza, és egy ideig a munkanélküliek sivár életét élte. Első mestere itthon Szőnyi István volt, majd két évig járt a Képzőművészeti Főiskolára, ahol a szocialista tájékozódású fiatalabb generáció vezéregyéniségévé vált. Számos diáktársát ő vonta be a csoport munkájába. 1935-ben a kommunista sejt is tagjai közé fogadta a tehetséges fiatalembert.

Berda Ernő a művészcsoport korai időszakában az egyetlen munkássorból jött fiatal festő volt, így a polgári környezetben felnőtt idősebb társai őszinte lelkesedéssel és csodálattal kísérték gyors fejlődését, példaként állították maguk elé súlyos, ám mégis optimista valóságlátását. Munkásságát a realista szárny egyik legnagyobb értékének tartották. *Kiáltó* (1935), *Hídépítők* (1935) és *Rezesműhely* című képei spontán életigenlésükkel és mesterkéletlen őszinteségükkel méltán váltották ki a művészbarátok elismerését. A következő években Berda témavilága kiszélesedett, új műfaji területeken is kipróbálta tehetségét. Az *Őszi kukoricás* című képe (1939) Derkovits téli erdőrészleteihez kapcsolódik, és a természet
798 pusztulását felidézve jelképezi a társadalmat fenyegető veszélyt. A *Lovak* (1939) a spanyol polgárháborút követően elterjedő állatszimbólumok alkalmazásának szép példája, míg az *Ágyrajárók* című (1939 körül) nagyméretű kompozíció páratlanul nyers hangú, már-már naturalisztikusan szókimondó ábrázolása a tömegszállások fullasztó légkörének.

Berdát fiatalon súlyos betegség támadta meg, ami az alkotómunkában is gátolta. Tehetségének felszabadulás előtti utolsó fellángolása az a tizenkét lapos linóleummetszet-sorozat volt, amely a MIKSZ, azaz a kommunista irányítású Művészek, Írók és Kutatók Szövetkezete megbízásából 1939-ben
867 készült, és *No pasaran* vagy *Pokol-ciklus* néven ismert. A spanyol polgárháború borzalmait idéző megdöbbentő képsor konkrét jelentésén túl a hazai fehérterror és a nemzetközi fasizmus elleni egyetemes tiltakozás megfogalmazása is. Derkovitsi emlékképek mellett a német expresszionizmus hatása is érezhető a szuggesztív őszinteségű lapokon.

925 A háború éveiben Berda elhatalmasodó betegségével küszködött; munkaképességét a felszabadulás után is csak időszakosan nyerte vissza. Az a kevés azonban, ami legjobb műveiből ránk maradt, előkelő helyet biztosít számára szocialista művészetünk úttörői között.

BÁN BÉLA

Bán Béla (1909—1972) a Képzőművészeti Főiskolán Rudnay Gyula növendéke volt, és már 1928-ban kapcsolatba került a munkásmozgalommal. Előbb az MTE, azaz a Munkás Testedző Egyesület, majd a 100% szavalókórusa voltak mozgalmi útjának állomásai. A művészcsoport idősebb résztvevőit is megelőzve vált a KIMSZ, majd az illegális párt tagjává. Az 1933-ban alakult kommunista sejtnek ő lett a kerületi összekötője. 1932—1934 között a fotomontázs-csoport munkájában is részt vett, annak vezetőjével, Révai Dezsővel már korábban is volt kapcsolata a munkás sportmozgalomban. 1932—1935 között az illegális röplapok és sajtótermékek egyik legtermékenyebb illusztrátora volt. Ebben az időszakban mást jóformán alig alkotott.

A csoport festőinek többségéhez hasonlóan Bán Béla stiláris kiindulópontja is a kubisztikus, konstruktiv-szerkezetes komponálásmód volt (*Mintázóállvány,* 1933). E kissé merev, szigorú nyelvezet oldódása során Bán fokozatosan jutott el jellegzetes és félreismerhetetlen egyéni grafikai stílusához, mely annyira karakterisztikus, hogy még a szándékosan rejtőző illegális röplapokon is azonnal felismerhető. Bán új kifejezésmódjának lényege, hogy nála az erőteljes és dinamikus fekete vonalháló rácsszerkezetének szigetszerűen üresen hagyott fehér foltjai is tudatosan komponáltak, és egymásra vonatkozásukban külön életet is élnek. A kompozíció tehát a pozitív és negatív foltrendszer sajátos, komplementer mozaikjából áll össze. A külön élő részelemek jóformán csak a néző aktív közreműködésével szintetizálódnak. A művész linóleummetszeteken és tusrajzokon szinte azonos módon alkalmazta e sajátos módszert.

1936 után, amikor a művészcsoport kommunistáinak illegális feladatai megszűntek, Bán számára is lehetővé vált a bátrabb kísérletezés és a már kizárólag művészi célú feladatok megoldására való fokozott összpontosítás. Érdekfeszítően példázza az alkalmazott grafikától az autonom kifejezésmódhoz vezető átmenetet az a linóleumba metszett, 12 lapos illusztrációsorozat, melyet József Attila Eszmélet-ciklusának inspirációjára készített a művész 1938 körül. A versciklus költői képeihez erősen kötődő kompozíciók még sokat őriznek az illegális röplapok szigorúbb nyelvezetéből, ugyanakkor érezhetően felfokozódott a lapok dinamikus expresszivitása, és csírájában már a művész következő korszakára jellemző, szürreális látásmód jelentkezését is érezzük a metszetek egyre nehezebben felismerhető, a szemlélő fantáziáját aktív közreműködésre késztető, lebegő-vibráló absztrahálási módjában. 1937 után Bán Béla egyre szorosabb kapcsolatba került az Ámos házaspárral, és munkássága szervesen illeszkedett a nemzetközi szürrealizmus sajátos hazai változatának kiművelésén munkálkodó szentendrei művészkör törekvéseihez, annak egyik egyéni hangú és egyenrangúan erőteljes szólamaként. Az 1939—1942 között tetőző új alkotóperiódusának jellegzetessége, hogy a korábban festményeiben is grafikus látású művész palettája új barátainak hatására váratlanul megszínesedett. Bár kiindulópontjukban művei továbbra sem szakadtak el a felismerhető látványtól, a gazdag szimbólumkészlet és az élővilág összes létformáinak alapelemeiből építkező, ezek áttűnéseivel is bátran élő, biomorf formavilág válik uralkodóvá víziószerűen tünékeny, asszociációgazdag és színekben tobzódó festői nyelvezetében. Többértelműség, a sejtett összefüggések képlékeny megérzékítése, a továbbgondolásnak szabad teret engedő, izgató nyitottság és az emberi képzelet határait meghaladó, borzalmas háborús valóság infernális mélységeinek kegyetlen realitású érzékeltetése találkozik Bán Béla megdöbbentő festői-emberi vízióin. A *Szendergő* (1939) monumentális nőalakja Derkovits gondtól nyomasztott asszonyalakjainak elvontságában is konkrét, lenyűgöző erejű újjáteremtése. Az 1941-ben festett *Hazatérők* ugyancsak utal a derkovitsi 923
előképre, valójában azonban a háborús pokol közepette a béke hétköznapjainak visszaálmodását fejezi ki. A *Virágember* című grafikán, mely a 18 művész 48 rajz című válogatásban jelent meg, tetten érhetjük Bán sajátos módszerét az organikus motívumvilág többrétegű jelentést hordozó alkalmazására. Az 1942-es Vasas székházi kiállításon bemutatott *Háború* című freskóterv variánsai viszont azt bizonyítják, hogy a szürreális, víziószerű kifejezésmód politikai jelentésű téma mozgósító erejű közvetítésére is alkalmas.

A nyílt világnézeti állásfoglalás elől műveiben látszólag visszahúzódó Bán a kommunista irányítású függetlenségi mozgalom harcának tetőpontján vállalta a Rózsa Ferenc által szerkesztett illegális Szabad Nép, a párt új központi lapja fejlécének grafikai megtervezését. Az 1942 nyarán a kommunisták

szervezeteit szétzúzó letartóztatási hullám őt sem kerülte el; munkaszolgálatosként, elpusztításának alig leplezett szándékával az ukrajnai frontra küldték. A voronyezsi katasztrófát követő visszavonulás
1019 élményét néhány megdöbbentő erejű rajzban fogalmazta meg, majd hazakerülve barátai segítségével a felszabadulásig hamis papírokkal bujkált. További pályája elsősorban az 1945—1949-es időszak művészeti küzdelmeiben kulcsfontosságú.

KONDOR GYÖRGY

Kondor (1921—1945) a művészcsoportot 1940 végén újjászervező triász legfiatalabb tagja volt, és ő teremtette meg az 1942 júniusáig működő Szocialista Képzőművészek pártkapcsolatát. A debreceni születésű fiatalember érettségije után textiltervező-tanfolyamot végzett, és fiatal munkásként kapcsolódott be előbb a Szociáldemokrata Párt Országos Ifjúsági Bizottságának kommunisták vezette munkájába, majd a VI. kerületi legális mozgalom Goldman György révén ugyancsak az illegális párt irányítása alatt álló tevékenységébe. Különböző magániskolákban tanult rajzolni. 1937—1938-tól rendszeres látogatója lett a művészcsoport összejöveteleinek is. Amikor 1939 elején a csoport kimondta feloszlását, Kondor a határozat ellen szavazott. Állásfoglalását rövidesen tettek követték; a korábbi szervezet három munkás résztvevője, Kondor György, Nolipa István és Kania István 1940 végén újjászervezte a művészcsoportot, melynek létét és hatékonyságát rögtön nagy sikerű kiállítássorozat bizonyította. Mivel hármuk közül Kondor állt a legközelebb az ekkor teljes illegalitásban és szervezetek nélkül dolgozó kommunistákhoz, Goldman György révén ő tartotta az új csoport pártkapcsolatát. 1942 nyaráig ő volt a művészszervezet legaktívabb szervező-vezető egyénisége. Nem véletlenül csaptak le reá is a horthysta katonai nyomozók a kommunista mozgalom szétzúzásakor. Kondort 1942-ben háromévi fegyházra ítélte a vezérkari főnök különbírósága. Sorsa Goldmanhoz hasonlóan tragédiába torkollott: a Dachauba hurcolt kommunista foglyok többségéhez hasonlóan a táborban dühöngő tífuszjárvány áldozata lett 1945 tavaszán, mindössze 24 éves korában.

A jelzett életrajzi adatokból is kitűnik, hogy Kondor György számára alig több, mint fél évtized adatott művészi képességeinek bizonyítására. Bár Szőnyi Istvántól is tanult, pályakezdésének alapélményét mégis a művészcsoport festői termésének megismerése adta. Mind tematikailag, mind pedig az eszközkészlet megválasztásában Fenyő, Sugár és társaik példája volt irányt mutató számára. Az 1935-ben festett *Gyárterület* című kép világosan jelzi ezt az orientációt. Az 1939-es csendéletek sorozata, az 1940-ben festett *Vasút mentén* és az ugyanebben az évben készült *Gondolkodó* szintén a művészcsoport derkovitsi indíttatású témavilágának újjáértelmezett követéséről tanúskodik. A csendéletek elsősorban a proletárlét tárgyi környezetének jellegzetes motívumait ábrázolják, a lavóros fürdősarok, a kamra és a konyhaasztal szódásüveggel egyenes leszármazottja Derkovits joghurtos, száraz kenyeres, halas kompozícióinak. A vasútállomás gyalogos felüljáróját ábrázoló festmény Háy, Bán és B. Juhász Pál Ferdinánd-híd ábrázolásainak közeli rokona. A félalakos *Gondolkodó* a csoport 1934—1935-ös kollektív rajzolásainak egyik központi témáját idézi, míg az 1941-es *Hómunkások* Fenyő külvárosi utcaképeinek hangulatát ötvözi a korszak polgári művészetében is feltűnő, már-már közhelyszerűen elterjedt témaválasztással.

Kondor korán kivirágzó és tragikusan derékba tört pályájának embléma tömörségű csúcspontja a
924 *Hajnal a vonaton* című szénkompozíció (1941). Daumier-től Dési Huber Istvánig ível a mű tematikai-ikonográfiai előzményeinek sora, a munkába menő proletár életének nap mint nap ismétlődő, tipikus helyszínét megörökítő ábrázolások változatos köre. Dési Hubernél a mű nyíltan is utal a vasúti közlekedésben érvényesülő megkülönböztetésre: az ő akvarellje a *III. osztályon* címet viseli. Kondor rajzán is hangsúlyos elem a fapados fülke lécrácsozata, amely a legolcsóbb viteldíjú helyekre utal. Az elgyötört arcú, korán öregedő, az utazás idejét a rövid éjszakai alvás meghosszabbítására felhasználó proletárpár ábrázolása koncentrált tömörségével, lényegretörésével, izzó szenvedélyű realizmusával valóban szocialista művészetünk egyik korai csúcspontja. A monumentális szénrajzon minden részlet szívbe markolóan valós és keresetlen, a kompozíció kivágása mégis az avantgarde előzmények és a szociofotósok munkásságának ismeretére utal, mivel a férfi arcának merész elvágása és árnyékának a mű

egyensúlya szempontjából kulcsfontosságú szerepe olyan tudatos komponálásra vall, ami elképzelhetetlen volna Derkovits és a művészcsoport korábbi eredményeinek alkotó újraértelmezése nélkül.

Kondor György művészi továbbfejlődése sajnálatos módon csak a börtönben alkotott művekből kikövetkeztethető ígéret maradt. Ezek a rajzok és festmények azt bizonyítják, hogy a művész a mindennapos életveszély légkörében is tovább képezte magát. Rajzainak kubisztikus szerkezetessége (*Börtönműhelyben*, 1944) és festményeinek addig nem tapasztalt kolorisztikus gazdagodása arra utalnak, hogy a jóformán diákfejjel a történelem megsemmisítő örvényébe taszított művész hallatlan erőfeszítéssel igyekezett továbblépni és pótolni képzettségének hiányait. Az akvarell technikájú *Kilátás a börtönből* című kompozíció (1944) expresszív koloritja bizonyítja, hogy Kondor még a halál közelségében is képes volt felfedezni a színek modelláló és komponáló funkcióját.

NOLIPA ISTVÁN PÁL

Az 1940-ben újjáalakult művészszervezet másik energikus vezető egyénisége Nolipa István Pál (1907—) volt. Nolipa Pesterzsébet szülötte, helyi szobafestő-dinasztia leszármazottja és a munkásmozgalomban közismert, nagy tekintélyű, befolyásos egyéniség volt. Ő kezdeményezte a külvárosi munkásotthonokban rendezett kiállításokat, és tudatosan igyekezett kivonni a csoportot a Conti utcai jobboldali szociáldemokrata vezetők ellenőrzése alól. Festőként autodidakta volt, de viszonylag már kialakult, egyéni hangú művészként került kapcsolatba a csoporttal 1938 körül. Kondorral ellentétben őt kevésbé befolyásolták a csoport festőinek korábbi eredményei és stiláris igazodásuk. A szervezet egyik hangadójaként is változatlanul építette tovább saját karakterisztikus, egyéni stílusát. Pályájának kezdetén konstruktivista fogalmazásmóddal is kísérletező, dekoratív falkép-kompozíciókkal díszítette szülővárosa munkásotthonát. Táblaképein ugyanakkor sajátos, ösztönösen realista hangot ütött meg. Nolipa képei derűsebbek, optimistábbak, erőteljesebb részletmegfigyelésről tanúskodóak és direktebb módon elkötelezettek, mint a csoport többi művészének munkái, ugyanakkor viszont kissé nehézkesek, néha túl egyszerűsítőek és mesterségbelileg kevésbé megoldottak, mint főiskolát végzett társainak művei. Témaválasztásuk alapján Nolipa művei sokkal szorosabban kapcsolódnak a csoport közös törekvéseihez, mint stilárisan. Nála is központi szerepű a gyár és a gyárépülettel összefüggésben ábrázolt munkástömeg (*Gyárak*, 1938; *Munka után*, 1938), szívesen fejezi ki mondandóját a csendélet műfajában (*Csapajeves csendélet*, 1939; *Piros terítős csendélet*, 1939), és gyakran fest jellegzetes munkástípusokat is. (*Ebédelő*, 1941). A konyha- és kamraenteriőrök motívumvilágának kedvelése és a portréin gyakori háttérelemként feltűnő szegényes, hengerezett fal vagy flóderozott puhafa bútorzat szerepeltetése a proletárotthon-tematika egyik legkövetkezetesebb és legélesebben látó, tipizáló erejű felfedezőjévé teszik. E tekintetben sokkal mélyebb és hitelesebb megszólaltatója volt a proletáréletnek, mint a csoport polgári származású és választott témájukat mindig kissé kívülről látó művészei. A háborús években sűrűsödő, szimbolikus-szürreális rajzok sorozata egy másik Nolipával ismerteti meg a szemlélőt. A munkásélet realista krónikását a történelmi katasztrófa infernális mélységeinek meglátása és a fenyegetettség szorongásérzete áttételes szimbólumok és szürrealisztikus víziók rögzítésére késztették. A sejtelmes, biomorf formákból építkező fekete-fehér lapok címei is jelzik a meglepően új hangot: *Iszonyatot látó szem* (1939), *Csak a ködhajót markolhatják* (1940), *Megjött a rém* (1944), *Rettegés* (1944). A bizonyára csak közvetetten ismert nemzetközi szürrealizmus inspirációja mellett Ruzicskay György grafikai sorozatainak nyelvezete és Kasitzky Ilona sajátos, spekulatív-naiv szimbólumvilága Nolipa e rajzainak a legközelebbi előzménye és rokonsága.

Nolipa István Pál életműve nem szakadt meg a felszabadulást követően sem. Példátlan aktivitású harcosa volt az 1945—1949 közötti művészi útkereséseknek, munkássága az elmúlt 30 évben is számos új vonással gazdagodott.

SCHNITZLER JÁNOS

A művészcsoport mártírjai között — miként pályakezdésének sokat ígérő gazdagsága is mutatja —
Schnitzler János (1908—1944) elpusztítása is fájó veszteség. Példátlanul koncentrált, céltudatos
műhelymunkájával századunk egyik igen egységes arculatú rajzi életművét hozta létre. Ismertté egyedül
789 az a linóleummetszet-sorozata vált, mely *Iszonyat-ciklus* címen szerepel a szakirodalomban. Az 1938—
1940-ben, Berda *No Pasaran*jával közel egy időben készített sorozat nem kapcsolódik konkrétan a
fasizmus—antifasizmus problematika, illetőleg a humánus és emberellenes erők összecsapásának egyik
történeti helyszínéhez vagy eseménysorához sem, mégis nyilvánvaló az ibériai tragédiára való utalás.
Többi művében — egész életműve mintegy háromszáz rajzból, néhány festményből és szoborból áll —
865 tematikailag szembetűnően kapcsolódott a csoport közös célkitűzéseihez, stilárisan viszont egy olyan
erőteljes és egyéni, expresszív-szürreális nyelvezetet alakított ki, mely egységességével, önmagából
építkező szervességével jóformán a művészcsoport valamennyi tagját túlszárnyalta, és leginkább
közelítette meg a társai számára elérhetetlen derkovitsi összegzés mélységét és komplexitását.

B. JUHÁSZ PÁL

B. Juhász Pál (1913—1942) a Szőnyi-magániskolából Berda Ernő által a csoport munkájába bevont fiatal művészek egyik legtehetségesebbje volt. A szerény, gátlásos fiatalembert húszévesen az illegális munkába is bekapcsolták. Néhány szép linóleummetszet röplap őrzi e tevékenysége emlékét. B. Juhász maradandó festői életművet is hagyhatott volna ránk, ha olajképeit — az előző képet lekaparva — nem mindig ugyanarra a vászonra festi. Monumentális munkástanulmányok sora és a derkovitsi témavilág tudatos követéséről tanúskodó tuskompozíciók jelzik tehetségének erejét és látásmódjának a körülményeket meghazudtoló tágasságát. Háy és Bán munkáihoz kapcsolódva neki is gyakori témája volt a *Ferdinánd-híd,* az a jellegzetes külvárosi helyszín, ahol a vasút, a mozdonyfüst, a távoli gyárak, a silbakoló rendőr és a lézengő munkanélküliek sajátos együttese volt képes bemutatni a korszak proletáréletének keresztmetszetét. *Tűzvész* című tusrajza (1938 körül) arról tanúskodik, hogy Bánhoz és Sugárhoz hasonlóan ő is igyekezett túllépni a száraz, leíró ábrázolás módszerén, és a Bánéhoz hasonló, dinamikus, áttűnésekben gazdag vonalszövet művészi alkalmazásával kísérletezett. A művészt 29 éves korában hívták be munkaszolgálatra, ahonnan sohasem tért vissza.

FEKETE NAGY BÉLA

Fekete Nagy Béla (1904—1983) a művészcsoport elméleti vitáinak egyik főszereplője volt. Szuggesztív
egyéniségével több társa művészi útjára döntő hatást gyakorolt. Saját munkái alig érzékeltetik e közvetett
irányító szerep jelentőségét. Fekete gépészmérnök volt, és gépészeti szakrajzot oktatott egy ipariskolá-
ban. Rajzkészségét már a harmincas évek elején is azzal hasznosította, hogy besegített építész barátai —
Major Máté és Goldman János — tervpályázati munkáiba. Ezért sokan — tévesen — ma is csak építészt
látnak benne. Valójában Fekete már a harmincas évek fordulóján az UME egyik hangadó festője volt;
1933-tól — kapcsolatba kerülvén az illegális kommunista mozgalommal — szinte semmit nem festett,
minden erejét az illegális sajtómunkára koncentrálta. Illusztrációk készítésén kívül ő volt az, aki 1934—
1935-ben Sugár Andorral együtt nyomdagépet konstruált a párt, illetőleg a szakszervezeti ellenzéki sajtó
részére. Fekete számára a művészszervezet működésének első periódusa kizárólag az elméleti viták
jegyében telt el. Egyéni alkotóereje csak 1938—1939 táján tört újra felszínre, amikor a közös munka
átmenetileg megszűnt. Sugárral együtt megismerkedtek Vajda Lajossal és a művészi továbbfejlődésükre
nagy hatást gyakorló szentendrei művészkörrel. Kállai Ernő szerepét sem hallgathatjuk el e kapcsolódás
868 létrehozásában. 1939—1942 között Fekete rajzi munkássága példátlan termékenységű és intenzitású
virágzást mutat. Bravúros könnyedségű konstruktív-szürreális csendéleteit és tájmetamorfózisait
elsősorban Picasso és Vajda munkássága ihlette. Picassótól a komponálás biztonságát és eleganciáját,

Vajdától a szakirodalomban konstruktív-szürreális sematikának nevezett rajzi montázstechnikát vette át. Új és csak reá jellemző érdeklődést jelez Feketénél a gépelemekből építkező kompozíciók sora, melyek motívumanyagát ugyan saját korábbi pedagógiai praxisából merítette, ugyanakkor e művek szerves részét képezik a Léger által elindított és a nemzetközi konstruktivizmusban is több ágon folytatódó technicista — az ember alkotta gép esztétikáját felfedező — áramlatnak is. E tekintetben Fekete kísérleteihez a hazai művészetben csak Ruzicskay György néhány műve kapcsolódik, a művészcsoporton belül nincs analógiája.

1942 tavaszán Feketét elsősorban azért vonták be az újjáalakult művészszervezet kommunista irányító magjának munkájába, mert az ő közvetítésével kívánták biztosítani a reá hallgató „absztrakt szárny" részvételét az antifasiszta függetlenségi küzdelem jegyében rendezendő freskópályázaton és grafikai-kisplasztikai kiállításon. Feketének nem kis része volt a Vasas székházi akció sikerében. A 42-es lebukásokat követő időszakban az ő és felesége által vezetett Henger utcai gombkerámiai műhely vált a csoport utóéletének egyik legfontosabb bázisává. Ez egyben az ellenállási mozgalom kiemelkedő gócpontja, a hamis okirat gyártás és az üldözöttek bujtatásának egyik legeredményesebb központja is volt.

WEISZ (FEHÉR) GYÖRGY

Weisz (Fehér) György (1909—1944), aki szintén valószínűtlenül fiatalon vált a fasiszta barbárság áldozatává, a csoport szerény, szűk skálán megnyilatkozó, ám vállalt feladatát magas szinten megoldó tagjai közé tartozott. Kedvelt technikája a linóleummetszet volt, témaválasztásában pedig a József Attila-i költészet ihletése játszott döntő szerepet. A proletársorban felnőtt, gátlásos fiatalember korán összeütközésbe került az elnyomó rendszer terrorszervezetével; az Iparművészeti Iskola növendékeként kommunista szervezkedés gyanújával meghurcolták és bíróság elé állították. Korán félbeszakadt munkássága erőteljes komponálókészségről, tömör fogalmazásmódról és kitűnő illusztratív tehetségről 869
tanúskodik. Sommás egyszerűségű linóleummetszeteken örökítette meg József Attila *Nagyon fáj* című ciklusának alapérzését, a korai *Részeg a síneken* című vers lumpenproletár-romantikáját és a *Medvetánc* eszmekörét. Egyik legérettebb és legszebb művén a *Fiatal asszonyok éneké*nek gondolati magját bontotta ki szívbe markoló egyszerűségű, koncentrált triptichonkompozícióban. Később *Rimbaud-illusztrációk* sorozatát készítette el. Munkaszolgálatosként az ukrajnai halálmenetek áldozatává vált.

SZÁNTÓ PIROSKA

Fiatal főiskolásként 1933-ban kommunista szervezkedésért bíróság elé állították, majd rendőri felügyelet alá helyezték az akkor 20 éves diáklányt. Szántó Piroska (1913—) számára ez az élmény vált kiindulópontjává későbbi helykeresésének. Rajzai 1934 óta szerepeltek a művészcsoport kiállításain, de vitáikon és rendezvényeiken — óvatosságból — csak ritkán lehetett jelen. Kapcsolata az újjáalakult szervezettel fonódott szorosabbra. A Magánalkalmazottak Szakszervezetének székházában szervezett rajziskolában ő vállalta az anatómia oktatását a tehetséges munkásfiatalok számára. 1941—1942-ben a csoport minden kiállításán részt vett, és a Henger utcai műhelyben a felszabadulásig együtt maradt barátaival.

Szántó Piroska egyéni veretű rajzstílusa rokon a végtelenül tovaszőhető rácsszerkezetű vonalhálóval és a pozitív—negatív formák többértelmű egymásba játszásával operáló montázstechnika módszerével, de nála hiányoznak a lángolóan expresszív, sikoltóan szürrealisztikus, vonagló drámaiságú jelenetek. Az ő lapjairól a témaválasztástól függetlenül mindig meleg bensőségességű asszonyi líra árad. Központi témája a növényvilág életében tükröződő teremtés—termékenység—elmúlás-szimbolika és az ezzel szorosan összefüggő évszakkörforgás jelképi anyaga. „Abban az időben legjobban a táj érdekelt, a táj dinamikája, a görcsösen fájdalmas fák; a terhes asszony a rakott almafát juttatta eszembe s nem fordítva!" — írja visszaemlékezésében. A szociális perspektívát felvillantó motívumok e rajzi világban

inkább zsánerszerű színezőelemként tűnnek fel, egy-egy gubbasztó öregasszony vagy fáradtságtól
elgyötört, alvó kofa alakjában. Annál meglepőbb a művész korai periódusának festmény főművén, a
886 nagyméretű *Kofahajó* című vásznon jelentkező, jóval nyersebb, szókimondóbb, dübörgő festői hang. A
képkivágás, a rálátás megválasztása és a fahasábokként egymásra dobált embertestek — álomba tompultságukban is fenyegető dinamizmust sugárzó — élő-hekatombájának konstruktív szerkezetessége ritka művészi érettségről, összetéveszthetetlenül egyéni látásmódról és merész témaválasztási telitalálatról tanúskodik. Szántó Piroska ezzel az egyetlen képével valósággal berobbant a harmincas évek hazai szocialista művészetének élvonalába.

Z. GÁCS GYÖRGY

Az ekkor még a Zartler György nevet használó fiatal festő (1914—1978) a Berda Ernő által „toborzott" főiskolai növendékek sorába tartozott. Korszakunkban elsősorban fölényes biztonsággal komponált linóleummetszeteivel szerzett általános elismerést művészbarátai körében. E lapok érdekesen fejlesztik tovább az idősebb társai által készített illegális röplapok sajátos grafikai nyelvezetét. Témaválasztásában Z. Gács nem kerülte a direkt politikai utalásokat sem; gyakran élt művein az állatszimbolika társadalmi mondandót kifejező alkalmazásával, és a táji motívumok is szociális perspektívát nyitó, asszociatív színezetet nyertek némely lapján. Festőként ekkor Z. Gács még viszonylag keveset alkotott, mivel ipariskolai tanárként kereste kenyerét, és ritkán adódott ideje a nagyobb lélegzetű munkák kivitelezésére. Olajképeinek — *Hármaskép*, 1942; *Akt*, 1942 — témavilága jóval tartózkodóbb, mint a metszeteké. E műveken a művész inkább egy-egy mesterségbeli probléma elmélyülten összegző megoldására koncentrált.

RÁNKI ROXY JÓZSEF

A karikatúráit Roxy művésznéven szignáló Ránki József (1909—1953) a brünni egyetemen szerzett diplomát, így diákéveit a polgári demokratikus Csehszlovákiában, a hazainál jóval szabadabb politikai légkörben töltötte. A művészcsoporttal annak megalakulása óta volt kapcsolata. Előbb csak a nyári szünidők idején, később annál rendszeresebben látogatta rendezvényeiket.

Csehszlovákiában ismerkedett meg a német szatirikus politikai rajzművészet új eredményeivel, Georg Grosz, John Heartfield és Rudolf Schlichter műveivel. Ezek hatására kezdett már Brünnben— diákként — karikatúrákat rajzolni. Egyéni stílusa hamar megszilárdult, német példaképeinél ugyan tompítottabb szatirikus éllel, ám nem kisebb elkötelezett hévvel vette célba a társadalmi visszásságokat. Roxy rajzművészete a harmincas évek közepétől a magyar rajzos publicisztika átlagszintjét messze meghaladó igényű, nemzetközi gyökerű, autonóm vonulatként ízül szocialista művészetünk összképébe. *Kirakat* című kötete (1941), melyben egybegyűjtött karikatúráit tárta a közönség elé, bizonyítja, hogy Roxy szinte a teljes keresztmetszet bemutatásának igényével dolgozta fel a cím- és rangkórságos, feudálkapitalista—kispolgári—kulák horthysta uralkodó osztály kifigurázásra ingerlő tulajdonságainak panorámáját. A kötetnek címet adó lapon például a sonkákkal és egyéb finomságokkal zsúfolt kirakatot egy jól táplált, vadászkalapos úr bámulja az azonosuló magáévá tevés ellenállhatatlan vágyakozásával. Szemtelen, piperkőc ficsúrok, igéző pillantású, hegyes körmű dámák, szivarozó, zsebóraláncos hájtömeg burzsoák váltakoznak korrupt katonatisztekkel, talpnyaló tisztviselőkkel vagy pengő-sóvár álköltőcskékkel Roxy lebilincselő szellemességű rajzain. 1944-től — a művész sorsalakulását tükrözve — a brutális keretlegények, a jutasi őrmesterek és meggyötört munkaszolgálatos vagy közkatona áldozataik válnak a rajzok főszereplőivé. Érdekes módon Roxynál hiányzik az osztályát reprezentáló munkás önálló megjelenítése; nála a proletár — elesett guberálóként, lézengő munkanélküliként, kiuzsorázott cselédlányként — csak epizódszerepben tűnik fel, mindig a fennálló rendet vádló áldozatként. Ez is jelzi, hogy a művész kritikai éleslátása elsősorban az általa legközelebbről ismert társadalmi rétegek — a polgárság és a kispolgárság — ellentmondásos arcát leplezte le a modelleket valósággal pőrére vetkőztető, kíméletlen igazmondású szatirikus erővel.

VARSÁNYI PÁL

Varsányi Pál (1902—), a fa- és a linóleummetszet aszketikus műgonddal dolgozó mestere a művészcsoport talán legtisztább műfaji profilú grafikusa volt. Néhány évvel idősebb a csoport derékhadánál. Képzettségének alapjait 1919-ben, Uitz Béla Proletár Képzőművészeti Tanműhelyében szerezte, majd tudását a húszas években Zádor István növendékeként fejlesztette tovább. Dési Huber Istvánhoz hasonlóan neki is utat mutató alapélményt jelentett Franz Masereel proletár képregényeinek megismerése. Ezek nyelvezetét asszimilálva alkotta a harmincas évek elején azokat a szimbólumgazdag és harcosan szókimondó antifasiszta metszetsorozatokat, melyek Romain Rolland barátságát és széles körű nemzetközi elismerést is hoztak a fiatal szocialista művésznek. Az 1933-ban készült *Horogkereszt* című lap az embertesteket daráló malom-szörnyeteg ábrázolásával a hitlerista barbárság elleni, sikoly élességű tiltakozás megkapó példája. A művészcsoporton belül Varsányi egyéniségét ellentmondóan értékelték — többen a szociáldemokrata vezetők pártfogoltját látták benne —, ezért a szervezettel való együttműködése nem volt folyamatos. 1936-ban újabb nagy hatású ciklussal jelentkezett. A hétlapos *Gulliver Kapitáliában* című sorozat az aktualizált mondandójú történeti ábrázolások világirodalmi színtérre transzponált, érdekfeszítő változata. Egyedi lapjain tudatos következetességgel alkalmazta a hagyományosabb és az újító szándékú munkásmozgalmi szimbólumvilág és ábrázolási típusrendszer szinte teljes eszköztárát. 558, 701

KASITZKY ILONA

A munkásmozgalomban nevelkedett Kasitzky Ilona (1910—) a 100% szavalókórus tagjaként 1928 körül ismerte meg a későbbi művészcsoport alapítóit. Hatásukra 1935-től maga is rajzolni kezdett. Első munkái ugyanúgy mellkép munkástanulmányok és gyárrészletek voltak, mint társaié. Az évtized végére alakult ki masereeli indíttatású, fekete-fehér kontrasztokra épülő rajzi nyelvezete. Példaképeitől — melyek közt a filléres mozik kommersz filmkínálatának hollywoodi nagyvárosromantikája is izgalmas színező elem — hamar elszakadva, sajátszerű, a realisztikus részmotívumokat lángoló dinamikájú víziókká szervező, mozgósító erejű agitatív rajzi stílust teremtett. Az ő munkásságában is központi szerepe van a sorozatoknak. Temperaciklusai valóságos proletár-antifasiszta freskósorozatok tervei. 863
Korai művei közül az *Életünk* című temperaciklus (1935—1941) kisméretű lapjait emelhetjük ki, melyek a magyar művészetben ritka proletárpassió témakör kibontására tett kísérletként értékelhetők. Az *Íme, az ember-* vagy *Ecce homo*-sorozat (1941—1944) a fasizmus és a háború ellen tiltakozó apokaliptikus képdráma. Az 1941—1942-ben készített freskótervek ugyanennek a témakörnek sűrített vagy történelmi allegóriába transzponált megjelenítései. Jelentős volt a művész negyvenes évek elején kibontakozó sajtóillusztrátori tevékenysége is, mely a Népszava különkiadványaiban követhető nyomon.

*

Buti István (1902—1976) rajzi világának jellegét illetően ingadoznak művészetének értékelői. Sokan az „őstehetségek” egyikét, a naiv művészet ízes hangú képviselőjét látják benne, mások — a vitathatatlan, tartós szervezeti kapcsolódás tudatában — szocialista művészetünk sajátos deskriptív—naiv mellékágát vélik felfedezni munkásságában. Tény, hogy nála is előfordulnak a munkástípus-tanulmányok, a proletárenteriőrök és a gyárábrázolások szériái, melyek témaválasztásban a csoport kollektív arcához közelítik művészetét. Látásmódjában viszont félreismerhetetlenül jelen van a naiv művészekre jellemző élményvilág, a naturális és meseszerű elemek egybemosódása.

Oelmacher Anna (1908—) artisztikus, a bensőséges líraiságot az erőteljes képi fogalmazásmóddal ötvöző linóleummetszetekkel jelentkezett pályája kezdetén. Csendéletek, gyár- és munkástípus-ábrázolások, valamint szociografikus témák jellemezték széles körű művészi érdeklődését. Munkáiban a háborúellenes tiltakozás és a magánélet intim lírája egyaránt szóhoz jutott.

Törzs Éva (1914—) szintén elsődlegesen lírai alkatú művész. Őt a Szőnyi-növendékek táborából Berda Ernő vonzotta a csoporthoz. Festői termésének egyedülálló érdekessége, hogy nála a mellkép munkástanulmányok stúdiumai érdekfeszítő olajfestmény-sorozatban folytatódtak.

Faragó Pál (1912—) a szerény, szorgalmas műhelymunka híveként jellemezhető, rokonszenves tagja a csoportnak. Kisméretű képein expresszív hangulatú, szociális érzékenységről valló hétköznapi témákat fogalmazott meg.

VIII. KÜLÖNBÖZŐ IRÁNYZATOK AZ ERŐSÖDŐ FASIZMUS ÉS A HÁBORÚ ÉVEIBEN

Oly korban éltem én e földön,
mikor az ember úgy elaljasult,
hogy önként, kéjjel ölt, nemcsak parancsra,
s míg balhitekben hitt s tajtékzott téveteg,
befonták életét vad kényszerképzetek.

Radnóti Miklós: *Töredék. (1944. máj. 19.)*

1. A SZENTENDREI PROGRAM ÉS A ROKON KEZDEMÉNYEZÉSEK

Magyarországon soha nem volt olyan szürrealista csoportosulás, mint Párizsban, amelyet Breton többször is körülbástyázott manifesztumaival, és amely sokfelé iskolát teremtett Kelet-Európában, pl. Prágában. A húszas évek kezdetén, az ellenforradalmi terror és szellemi elnyomás idején a korábbi feladatot továbbra is itthon vállaló magyar művész-entellektüel előtt egy sajátos, a nyugati feltételektől teljesen különböző, gazdasági és szellemi feltételeiben váratlan helyzet feldolgozása állt.

A válaszadást kínáló alternatíva fiktív volt, Hevesy Iván és Palasovszky tömegmozgalomra való felhívásának irrealitása csak igazolta az 1919-ben kiteljesedett társadalom- és embereszmény klasszikus formációban való állóképpé kivetítésének módszerét. A korai klasszicista hullám sajátosan magyar válfaja csontvázában átörökítette a tízes évek avantgarde formációit, de ezt már nem volt ereje másképp élettel megtölteni, mint hogy ismét odafordult a természethez, ahhoz a plein air naturához, amelytől pedig elődje teljes erejéből szabadulni akart. Ez a natúra volt a forrása a jelen és jövő víziónak, a „mene tekel"-, az „utolsó vacsora"-, a „keresztvitel"-jeleneteknek, a természetfeletti hatalmát idéző rendkívüli természeti jelenségeknek. Közvetlenül 1919 után Szőnyi, Derkovits, Aba Novák, Kmetty, Egry a kifosztottságot, az önvádló önvizsgálatot, de a megváltás reményét is ebben a sötét, földízű klasszicista szimbolikában fogalmazták meg, egy naturalizmussal beoltott transzcendenciában, amelyben megvoltak a szürrealitás jegyei is.

Alig néhány évvel később, de egy teljes szellemi korszakváltás után, a húszas évek végén sok elemében hasonló jelenség mutatkozott. Ekkor a kiindulópont a húszas évek avantgarde-ja volt. Az éppen főiskolát végző fiatalok, Korniss, Vajda, Trauner, Kepes, Schubert műveiben nyilvánvaló, hogy ismerték Sterenberget, Liszickijt, Rodcsenkót — és elsősorban Kassákot. De kezükön az átvett tematikus elemek értelme megváltozott: mindaz, ami az előképekben tárgyilagos, kétely nélküli, magabiztos volt, a festői líra bizonytalan közegében a mától és holnaptól az idők bizonytalan, a múltat is idéző régióiba települt. A témaelemek fotoegzaktságát a festői eljárás nem tudta és nem is akarta utánozni; szükség volt a natúra feszültséget oldó beiktatására, hogy nyilvánvaló legyen: itt nem konkrét programról, hanem fiatal álmodók reménytelen nosztalgiájáról, egyfajta szürrealitásban élésről van szó.

A húszas évek folyamán, még függetlenül attól, hogy a kultúrpolitika adminisztratívan is Itália felé irányította volna a figyelmet, a pittura metaphisica több csatornán keresztül is beszivárgott a magyar festészetbe. A szellemi előfeltételek nálunk is éppen olyan bizonytalan kettősségekre nyíltak, amelyet ő is kínált, tökéletes társadalmakra, de ezeket a múltba vetítve, és olyan formációkra, amelyekben megjelent a jelen létszorongása, a megismerhetőben való kételye, a mögöttes mozgató erőktől való félelme.

Antikvitás és rossz közérzet: az olaszoknál az előbbi magától adódó keret volt az utóbbi kifejezésére, ugyanakkor a racionális és irracionális ütközése ebben a rendszerben nem tragikus, inkább olaszosan

tetszetős, látványos volt. Magyarországon a húszas évek fordulóján viszont az eszköztár szabadabb felhasználást kínált egy világválságérzet kifejező anyagaként. Felhasználói fiatal festők voltak, a kifosztottság okozta bizonytalanságérzet szenvedő alanyai.

Bizonytalanná vált a szellem alkotta jövőstruktúra, és vele együtt az organikusnak az a felfogása, mely az egyenesen felfelé építkezés princípiumát feltételezte. A rendszer kötőanyaga kilazult, az elemek viszonylata, közege bizonytalanná vált, és az eresztékeken beszüremlett a sejtelmes, a titokzatos. Az emberi alak a szociális elhivatottság vagy kiszolgáltatottság jelképéből bizonytalan értelmű jelzéseket kibocsátó „manöken", a humanitás hangját kérdőjelező, ironizáló tárgy lett; ha csak a fej vagy a test egyes részei szerepelnek — antik torzók utódjaiként —, bizonytalannak hagynak minden összefüggést. A térelemek gyakran látszólag egzaktak, de látszólagos építményességükkel éppen a tér irrealitását reprezentálják, máskor meg nagyon is erőtlennek bizonyulnak a natúrából táplálkozó festői közeg előnyomulásával szemben.

Mire ez a festői probléma Magyarországon így megfogalmazódott, az eredeti Chirico—Carra-féle, pittura metaphisica európai köznyelv lett. A húszas évek szellemi ellentmondásosságát mi sem példázza kirívóbban, mint hogy az asszimiláció központja a weimari Bauhaus volt — innen Oscar Schlemmer és Herbert Bayer révén a legkülönbözőbb funkciókban terjedt: falképben, a színház—kabaré—balett—film kombinációiban, és a technikája folytán leghathatósabban terjedő reklámgrafikában és plakátban. Bortnyik Sándor, Berény Róbert, Kádár Béla már Németországban elsajátították és hazatelepítették ezt a nyelvet, de magyarországi továbbalakulása nem feltétlenül az ő személyükhöz fűződött. Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint hogy a fiatal Martyn Ferenc Párizsban sajátította el, az viszont bizonyos, hogy a fiatal Vásárhelyi Viktor tanárától, Bortnyiktól tanulta a pesti Műhelyben. A terjedés góca a KUT volt, amely képlékenységével és fogékonyságával e nyelv felfogásának és további alakításának is alkalmas központja lett, és olyan nagyon különböző egyéniségek és a különböző irányokba forduló alkotók is hasznosították, mint a fiatal Kohán György, Háy Károly László, Gadányi Jenő.

A harmincas évek közepén még egyszer — korszakunkban utoljára — egy, a világéval analóg szellemi rendező elvben való hit képes volt arra, hogy programot hívjon létre. Ez a program 1934-ben született meg és Szentendréhez, ahhoz a Pesttől nem messze fekvő kisvároshoz fűződött, amely vonzerejével már évtizedek óta szerepelni kezdett a magyar művészet térképén. 1928—1929-ben alakult meg a Szentendrei Festők Társasága, illetve a művésztelep, de korábban már Ferenczy Károly, Fényes Adolf is szeretett itt dolgozni. Ám nem az ő és nem is a festőtársaság munkásságában jutott Szentendre főszerephez mai művészetünkben.

Sajátos hatását Szentendre csak akkor fejthette ki, amikor az idők megértek erre. Ahogy Nagybánya a legalkalmasabb hely volt a plein air festői probléma realizálására, úgy Szentendre konstruktív jellegű törekvések igen alkalmas helyszínének bizonyult még akkor is, ha nem gyűjtötte egybe oly kizárólagosan a képi szerkesztés feladatával foglalkozó művészeket, mint Nagybánya a plein-air-istákat. Szentendre nem bontotta ki a magyar konstruktivisták zászlaját, ilyen szövetkezés a Nyolcak óta nem is volt Magyarországon, még ha a szemlélet minden heterogenitásával — hol védekező, hol megerősödő — egységfrontot alkotott is a Gresham lírai attitűdjével szemben.

Kétségtelen, hogy Czóbel Bélának, Barcsay Jenőnek, Schubert Ernőnek, Rozgonyi Lászlónak, Ilosvai Vargának, Deli Antalnak, Modok Máriának, Kmetty Jánosnak, Kántor Andornak, Czimra Gyulának, Gráber Margitnak nem volt sajátosan Szentendréhez fűződő programja, de szívesen dolgoztak itt, és szemléletükhöz illettek e város nyújtotta festői lehetőségek. Valamennyiük munkálkodásának lényege a kép szilárd vázának építése. Szentendre hegyre épült, zárt tömbű házainak tektonikájával, dombos környékének, szántóföldjeinek határozott rajzolataival kiválóan alkalmas tárgynak bizonyult. Az az elv, hogy a természet és a logikai gondolkozás elemeiben minden ellentétes állítás ellenére felfedezhető az azonosság, új életre keltette a csendéletet és a tájképet mint a természet-esszencia leginkább képlékeny alakítási lehetőségét. Szentendre szerepe, illetve a benne foglalt vagy feltételezett lehetőségek akkor lettek bonyolultabbak, amikor a családjával már idetelepült fiatal Vajda Lajos, meg idelátogató barátja, Korniss Dezső a város és környéke architektonikáján-struktúráján túli anyag lelőhelyét fedezte fel benne. Vajda egy akkor írt levelében definiálta a programot: „Abból indultunk ki, hogy tradíciók nélkül nem lehet semmit sem csinálni, s ez a magyar körülmények között csak a magyar népművészet lehet . . .

Ugyanazt akarjuk körülbelül, amit Bartók és Kodály a zenében már megcsináltak ... Igen, nekünk az úttörők szerepét kell vállalnunk, és ennek azért is érezzük fokozott szükségességét, mert a mai magyar művészetben mindenki visszafelé kacsint. Mi is visszanézünk a múltba, de egészen más célzattal, azért, hogy jobban megerősödjünk és hogy a múlt értékeit megmentsük — ami még nem pusztult el — és a jövő számára adjuk át ... Törekvéseink arra irányulnak, hogy egy sajátos közép-kelet-európai művészetet alakitsunk ki a két nagy európai centrum (francia, orosz) behatásain keresztül. Magyarország helyzete (földrajzi) Európában olyan, hogy praedestinálva van arra, hogy összekötő kapocs legyen Nyugat (francia) és Kelet (orosz) között; össze akarjuk forrasztani azt, ami a két póluson kulturálisan (művészetben) a kétfajta európai embertípus kifejlődését jelenti: hídépítők akarunk lenni. Magyarország hidat képez Kelet és Nyugat, Észak és Dél között ..."

A maguk elé tűzött feladat tehát kettős volt. Egyrészt olyan nemzeti művészeti nyelv kidolgozása, melynek összetevői a nemzeti múlt és a nemzeti jelen, illetve a már újjáértékelendő artisztikus formanyelv és a közvetlen realitás új adatai. Másrészt szükségszerű követelménynek érezték, hogy a valóságjelzéseket szisztematikusan feldolgozó, aktuális nemzeti művészet nemzetközi áramkörbe kapcsolódjék.

1934-ben az a konstelláció, mely személy szerint a maguk helyzetét, de az egész magyar társadalomét is meghatározta, elégtelennek mutatta az eddig felhasznált művészi formákat, a sajátjukét is beleértve. Művészi vákuum támadt magukban is, környezetükben is. Derkovits halálával egy nagy kísérlet és teljesítmény, sőt egy egész korszak is lezárult a magyar művészetben: 1934/35-öt határnak lehet tekinteni. De az új produktum még nem érett meg, és a felszínen — Vajda kifejezésével — „békanyálas piktúra" terjeszkedett.

A szentendrei program határozott mozdulattal kiszakította magát ebből a közegből, a langyos lírából, amelyet a Nagybánya-hagyomány és az École de Paris-hoz kapcsolódott frivolabb posztimpresszionizmus jelentett, s a pszeudo-nemzeti hangvételű klasszicizáló naturalizmusból, amelyet a római iskola alkotott.

Olyan művészetet akart teremteni, amely képes a történelmi realitásban élő ember számára egy valóságos és mégis eszményi világkép ábrázolására, a felület másolása helyett egy logikus szerkezet megfogalmazására. Ami a szentendrei program nemzetközi célkitűzését illeti: legfeltűnőbb vonása a keleti orientáció, továbbá az esztétikai és politikai-világnézeti tájékozódás egysége.

Ez a művészeti program aktivitással, expanzivitással járt. Vajdáék azt tervezték, hogy kapcsolatot teremtenek a környező kelet-európai országok hasonló problémákkal foglalkozó művészeivel, akikkel „kelet-európai, nemzetközi munkaközösséget lehetne kialakítani".

Életük eseményei külön is hozzájárultak Vajda és Korniss európai látókörének kialakulásához. Bőrükön érezték a mind komorabb történelmet, kénytelenek voltak számot vetni vele. Vajda így jellemezte születési adottságaikat: „Adva van két ember: Korniss és Vajda, született 1908-ban Nagy-Magyarországon. Korniss görögkatolikus székely — Vajda zsidó származású magyar, szerb hatásoktól befolyásolva." Ami ezután következett — az éhezés, a hányatott élet, majd a világháború kitörésével a munkaszolgálat, illetve a katonaság —, különösen érzékennyé tette a két festőt a társadalmi problémák iránt, és mindkettőjükben, de különösen Vajdában megerősítette az intellektuális adottságot a helyzetek reális felmérésére és tudatosítására. (Vajda mindössze 33 éves volt, mikor 1941-ben meghalt, s munkaszolgálatban fellobbant tuberkulózisa már ekkor is egy éve megfosztotta munkaképességétől.) Vajda és Korniss ketten fogalmaztak meg egy nemzeti sorskérdéseket hordozó képzőművészeti programot. Mi sem jellemzőbb a kor magyar szellemi közéletének tragikus partikularitására, mint hogy a program lényeges tételei más műfajokban is egyidejűleg, de egymástól függetlenül kaptak szinte azonos megfogalmazást — ezek a jelek azonban nem tudtak egyetlen erőteljes jelzéssé egyesülni. A kelet-európaiság mint a 19. századtól követhető létezési helyzet, az értelmiség történelmi felelőssége ezen az agyonmanipulált területen, a jelen eligazodási pontjai mögött a szilárdabb fogódzók keresése különböző mitológiák felidézésével is — benne munkált az egész magyar szellemi, irodalmi és politikai köztudatban.

A javaslatok a konkrét politikai elképzeléstől (dunai konföderáció) a magyar gazdasági élet átszervezésén (kert-Magyarország), az értelmiség életalakítási hivatásának tudatosításán (Németh László), a kiemelt szférában átélt eszményi viszonyrendszerek alakulásáig (Kerényi) terjedtek. Valamennyiük sajátja a halmozott szellemi feszültség, amelyet a minden szintű programot végső soron irreálisnak bizonyító politikai és társadalmi közegellenállás okozott.

1934—1937 közötti műveikben Vajda és Korniss egyesítették a geometrikus formációkat a Szentendrén és Szigetmonostoron gyűjtött motívumanyaggal, felhasználva a montázs lehetőségeit. Képformájukat szürreális sematikának nevezték. Nyilvánvaló, hogy ebben a konstrukcióban mind a geometrikus, mind a népművészeti és használati tárgyi forma sajátos, új értelem szolgálatában állott, így formailag is sajátos minőséggé alakult. Ez a művészet végzetes ellentmondást vállalt: társadalmi és szellemi programot a társadalmi és szellemi közeg hiányában. Ilyen helyzetben a program formát csak a szellem birodalmában ölthetett, élesen elszigetelve az anyag és a gyakorlat szféráitól. Ez a művészet, bár egy világot formált, az egész világra alkalmazható képlet felállítására és megoldására vállalkozott, mégis szükségszerűen megrekedt az alkotó aurájában: szétsugározni nem tudott környezetébe, és környezetéből sem kapta meg az impulzusokat. A népi elemekből ki volt szűrve a primer szenzualizmus és az absztrakt formából az anyagi gyakorlati elem. Így aztán testetlen jelrendszerből épülő univerzum született, mely minden állítását szellemi realitásokra és értékekre vonatkozó szimbólumokban fogalmazta meg. A közös munka mindössze két évig tartott. A vászon és olajfesték drágasága különösen Kornisst sújtotta, akinek az anyag szépsége életeleme volt. Vajdánál a hiány csak felfokozta a saját világ eszköztárának koncentrációját és kifejezőerejét. A hiány erénnyé változott, a vonalrajz egyszerre szenzuális és absztraháló volta, a papírlap anyagtalansága mind közrejátszott abban, hogy Szentendrén a harmincas évek közepén világot lásson a magyar művészet törékeny és tragikus hitvallása, a jelent tagadva, a múltból a jövőbe építkezve. Ennek során a szimbolikus értelmezés és értékesítés megfosztotta a kiindulópontul szolgáló nyersanyagot naturális hivatkozásától, a különböző minőségeket egyneművé tette, a tárgyi anyagot pusztán figurális, majd geometrikus értékké, és ugyanakkor a tisztán geometrikusat beoltotta a konkrétság kétértelműségével. A konkrétságától megfosztott tárgyi anyagból meg a mértani szabatosságából többértelművé lazuló geometrikus formákból felépült a világképletül szolgáló konstrukció — törékeny mikrokozmosz —, amelynek elszigeteltsége nyilvánvaló volt.

A burok, amely körülvette, nem ígért tartós védelmet. Annak az eszmei totalitásnak, amelynek megvalósítására Vajda és Korniss szövetkezett, a minimális továbbélési lehetőségei is hiányoztak. A szocializmus, mely politikai párttól függetlenül oly fontos volt számukra, a konstruált perek következtében elvesztette jövőbe vetített körvonalait; az a terv, hogy a fasizmus előretörésének éveiben partnerek nélkül a felforrósított kelet-európai színtéren akarjanak nemzetközi munkaközösséget létrehozni — mindinkább fiktívvé vált. Vajda volt az, aki a kelet-európai közösség jelzéséhez tudatosan használt szerb, magyar meg zsidó tárgyi elemeket — Korniss nem osztozott a tárgyi szimbolika ilyen fontosságában, inkább hitt a francia kubisták kelléktárának asszociációkra való felhasználhatóságában. Amivel nem számoltak a mítoszteremtésben: a közösség alakító szerepével a jelképek univerzálissá és evokatívvá örökítésében. Vajda és Korniss mitológiája személyes mitológia volt, hiába kutattak elmélyült munkával az ősi jelentésű jelképek és formák után — ezek már abban a befogadó közegben, amelynek reagálására számítottak, feledésbe merültek. Programjuk kidolgozásának időpontjában már a direkt politika éles fegyvereivel folyt az élethalálharc, és az ő képletes beszédük nem találhatott rezonanciára. Az univerzum, amelyet megteremtettek, hasonló ellentmondásokat hordozott, mint Kerényi Károly „sziget"-e, amely Kerényi szándéka szerint „nem a visszavonulás pontja volt, hanem a betörésé". A dilemma a szentendrei program műfaji megvalósulásában is nyilvánvaló volt. Mind Vajda, mind Korniss a húszas-harmincas évek fordulóján még minden baljós bizonytalanság ellenére hittek a jövőben, a technikai modernségben is, ennek megfelelően az új vizuális vívmányokban, a filmben, a fotóban, a kollázsban. 1936-ban viszont, a program tetőpontján — a körülményekkel számolva — meg sem kísérelték más műfajt alkalmazni, mint a tömegkommunikációra alkalmatlan s már eleve tudottan a szobáikban maradó „táblaképet" és rajzot. A harmincas évek nagy európai világszemléleti és politikai válsága Magyarországon képi megfogalmazásában Szentendrén csapódott le. Az események gyors egymásutánjában nyomon követhető, hogyan dőlt össze a „konstruktív szürrealista sematiká"-nak az a magasba emelkedő, törékeny építménye, amelyet a két kezdeményező közül Vajda kockáztatott meg kibontani az anyag kötelékéből. Éppen ő volt, aki a legmélyebbre zuhant, a kristályos tisztaságból az anyagi süppedékes rétegébe. Ha korábban a szellem az anyag fölött szuverénül uralkodott — a világrendet a szür-realitásban tételezte, „az életalakítás" igényével lépett fel —, ezúttal az anyag

szétfeszíti a rászabott keretet, és ellenállhatatlan tömegben, ősi megformálatlanságban gomolyog elő ösztönös, tagolatlan indulatokat görgetve.

Kállai Ernő így jellemezte Vajda kései művészetét: „Ősi, babonás rettenet lett úrrá rajta, ha a mai világra nézett. Szinte gyökeréig megborzadt a kor démoni ábrázatától, pokoli embertelenségétől. Ebből a lidércnyomásos borzalomból fakadtak azok a lávaszerű vagy a holtak birodalmát idéző félelmetes és titokzatos ábrázolatok, melyeket Vajda érzékeny keze papírra és vászonra vetett. Ebből a dúlt lelkű képzeletből csaptak ki az utolsó évek rajzai, e drámaian, vadul föllángoló és viharzó, egybesodrodó és csavarodó vonalak, hogy nyomukban éj és inferno szülte vészmadarak riasztó szárnycsapása, apokaliptikus szörnyek, egymást faló és marcangoló bestiák ádáz fenekedése támadjon. Ez a lét érzékfölötti igézetéből, a roppant metafizikai kérdőjeltől ihletett képzelet szülte csupasz rajzlapon, mint végtelen űrben csapongó kalandos figurációkat, melyek hol emberi, hol állati vagy növényi lények, hol pedig égbe nyúló rideg ormok vagy baljóslatú felhők fantasztikus ábrázatát öltik magukra."

Vajda művészete érzékeny műszerként jelezte a történelmi és világnézeti válság mélyülését, a szembesülést a ténnyel, hogy az intellektus teremtette kiút-megoldások, a „sziget" eltűnt a láthatárról. A magyar értelmiség hirtelen megnőtt érdeklődése a mitológia iránt a harmincas évek közepén világnézeti válságot, a reális hitelvesztését, az irreális nagyarányú térnyerését jelezte — és ezen az irányuláson azok a kísérletek sem változtattak, amelyek igazolásképpen gazdasági és szociális programmal vissza akartak kapcsolni a realitáshoz, mint Németh László esetében. Az érdeklődés folyamata a megformálttól, a klasszikustól rohamosan irányult a mögöttes területekre. A jelen elszabadult erőivel való ütközés visszakényszerített a görög mitológia klasszikus fázisa előtti mitológiák, a prehistória, a néphit, a primitív népek gondolkodásmódja, a mágia, a varázslás formációihoz és eszközeihez. A szellem irreális építkezése, a „világteremtés", a forma, amely az élet fölé kerülhet, reménytelennek bizonyult, szembe kellett nézni az irracionális kínálta lehetőségekkel. A keretekbe foglalt törvény helyett a kozmikus felmérhetetlen terei és idői, a lélek bejáratlan mezőségei, süppeteg talaja, veszélyes terepe tárult fel. Az irodalmi anyagot a képzőművészet ilyen fordulatához Magyarországon elsősorban Kerényi Károly, Lévy-Bruhl, Hamvas Béla, Szabó Lajos szolgáltatta.

Az irányzatot, amelynek Vajda Lajos volt pregnáns képviselője 1937—1940 között, de amely elevenen továbbélt korszakunk határán túl is, Kállai Ernő találóan bioromantikának nevezte. Ő maga kimondottan a nonfiguratív, helyesebben a kimetszések, felnagyítások által számunkra a vizualitás szintjétől eltérő, ismeretlennek tűnő biológiai formációk művészi képeire alkalmazta a jelzőt, de értelmét tágítva nagyon alkalmasnak látszik arra, hogy a harmincas—negyvenes évek fordulójának egy szellemi irányulására alkalmazzuk. Ilyen értelemben jelentése széles skálájú, attól a biológiából a transzcendenciába feszített ívelt egységtől, amelyet Vajda valósított meg, egészen a konkrét természetképekben csak felvillanó transzcendens jelzések lazább és átmenetibb képformájáig terjed, amit a negyvenes években pl. Gadányi, Barcsay, Hincz Gyula képviselt.

Az átmeneti fázisokba sorolhatók azok a művészek, akik az oly fiatal és a művészeti közéletből kirekesztett Vajda mágikus vonzerejének engedelmeskedtek, és pályájuk így valamilyen módon kapcsolatba került Szentendrével, de az olyan kívülállók is, mint Martyn Ferenc.

„A bioromantika a lelkes teremtő erő fényét magában a természetben rejlőnek érzi. Az emberképű isten helyébe egy ismeretlen eszmei potencia, egy ésszel föl nem érhető, nagy irracionális X lépett — írta Kállai. — Az új romantika embere elenyésző pontnak, semmiségnek érzi magát azoknak a lelkes, eleven erőknek közepette, amelyek nemcsak az ő szervezetén és tudatán, de a természet mélyén és a világegyetem roppant térségein is egyként végigáramlanak. Magafelejtőn merül ebbe a kozmikus áradatba, amelyben elvegyülni és megsemmisülni vágyik."

A lét, a létezés, a túlélés, ezek a hatalmasan távol eső egzisztenciális tételek egyetlen feltett kérdéssé sűrűsödtek, amelyben már nem lehetett elválasztani személyt, népet, családot, emberiséget, múltat és jövőt — csak a biológiai létezés bizonyossága adhatott erőt.

Grafikonját és szubsztanciáját teremtette meg ennek a helyzetnek Vajda Lajos — olyan intenzitással, amelyhez csak a halál bizonyosságának lázadó vállalása adhatott erőt. Életének és művészetének utolsó rohamszerű erőfeszítése és szuggesztív teljesítménye iskolát teremtett maga körül. Az élet és lét vajdai látomása sok fiatal művészt láncolt magához — különböző felkészültségűeket —, akik ebben a nagyon

kész anyagban példát, modellt láttak a maguk víziójának megfogalmazásához. 1937-től hosszabb-rövidebb ideig, főleg nyaranta gyűltek Szentendrére, ahol nem a művésztelepen, hanem parasztházakban laktak, és így kapcsolatuk az ihlető színtérrel közvetlenebb volt. Munkájukban a természet kapott főszerepet mint vegetáció, elementáris életműködés.

Vajda Júliának — Vajda Lajos menyasszonyának, majd feleségének — és Fekete Nagy Bélának nem kellettek mitológiatörténeti ismeretek ahhoz, hogy egy fában megérezzék az ősi természethitek elvét. Bálint Endrének, Vajda közeli barátjának fauve-os enteriőrjeiben, csendéleteinek érzéki kontúrozásában ugyanez az elevenség mozgott. Szántó Piroskában ez a kapcsolat olyan erőket szabadított fel, amelyek már korábbi — a szocialista művészcsoporthoz kapcsolódó — képeiben is megvoltak. Terhes
886 proletárasszonyai, a *Kofahajó* fáradtságtól leigázott utasai éppúgy egy egységes természet áramkörének részecskéi voltak, mint most egy növény indás, göcsörtös ága; ugyanakkor ő volt az, aki a szentendrei környezetben — egy paraszti konyha kellékeiben, a napraforgóban, különböző állatokban — felfedezte az antropomorf vonásokat, a játékos-humoros szürrealitás elemeit.

Ámos Imre és felesége, Anna Margit a múlthoz kötődő érzelmekből széttéphetetlen erejűnek gondolt lírai fátylat vontak maguk köré, melyet a külvilág rettenete, bármennyi véres attribútummal, fenyegető formával és színnel jelezte is magát, egyelőre nem tépett szét. Hiába volt a több éves szentendrei barátság, Vajda tragikus természettranszcendenciája csak 1940-ben hatolt be Ámos mélyen biblikus világába, hogy a pusztulás meg a születés jegyének biztosítékaként felülkerekedjék a morális hasonlatokkal már nem értelmezhető jelenen. Vajda szemlélete egy olyannyira csak átmenetileg Szentendréhez kapcsolódó művészre is hatott, mint Bán Béla.

Ezen a vonzáskörön kívül állt Barcsay Jenő, holott művészete már a húszas évek végétől összekötődött Szentendrével. Ő a városképből adódó konstruktív képformálást becsülte sokra. Mégis, a negyvenes években a sötét bioromantikus erők hatása alá került, melyek korábbi biztonságos tájait drámai fényeffektusú éjszakai birodalommá változtatták. Gadányi Jenő Szentendrétől függetlenül élte át ugyanezt a víziót. Egzisztenciális bizonytalanságérzetét, melyet korábban a pittura metaphisicától kölcsönzött jelzőkkel próbált kifejezni, a negyvenes évek elejétől az uralkodó és rendező természetbe vetett bizalommal tudta feloldani.

Hasonló utat járt be Martyn Ferenc Párizstól Pécsig; a negyvenes évekre szintén megszabadult a metafizikus utalásoktól. Tágas tájak, ragyogó tengerek, burjánzó növények emlékképéből, meg az „örökkévaló" törvényszerűségét idéző geometrikus rendezőformákból alakította ki az élet végtelen áramainak jelrendszerét. Erről a pontról korszakunkon túlra, az Európai Iskolába vezetett át Losonczy Tamás festészete. Negyvenes évekbeli munkái elvesztek az ostrom idején, de Kállai jellemzése szerint ő a magyar bioromantikus irány derűs útját képviselte: képeiben „a természet rejtett arca festőileg üde, derűs harmóniává szelídült". Ezzel azonban már el is enyészik annak a természettranszcendenciának nyomasztó súlya, amelynek legerősebb látnoka Vajda Lajos volt, és amely minden szellemi és történelmi szálával a harmincas évek végétől a fasizmus és háború mélypontjához kötődött.

VAJDA LAJOS

A sok magyar művészsors között talán Vajda Lajosé (1908—1941) a leginkább képletszerű. Azt lehet mondani, hogy ő szinte egymagában képviselt egy igen jelentős, teljesen kiforrott, problematikában és formanyelvben kialakult korszakot a magyar művészetben. Mindössze 33 évet élt, utolsó esztendejét már a munkaszolgálat gyötrelmei és a halálos tüdővész emésztette föl. Életében csak kisebb magánkiállításokat rendezett. Zsidó származása és művészeti hitvallása következtében hivatalos támogatásra nem számíthatott. Csak 1943-ban volt posztumusz nagy kiállítása az Alkotás Művészházban.

Ami a magyar művészeten belüli elhelyezkedését illeti, életműve teljes kibontakozásában valóban függetlennek és előzmények nélkülinek látszik. A nekifutás és a felívelés rendkívül gyors, és az a meglehetősen egyenletes vonal, amely a megelőző évtized magyar művészete mozgásának összegéből adódott, vele valóban kilendült pályájáról. De az idő is, amelyben alkotott és amelynek problemtikáját feldolgozta, rendkívüli volt.

Vajda művészetének irányzatát nehéz volna egy szóval megnevezni, inkább körülírni lehet. A közkeletű meghatározások — posztimpresszionizmus, konstruktivizmus, szürrealizmus — mint Nyugat-Európában kialakult kategóriák őrá éppúgy nem illenek, mint a legtöbb magyar művészre. Ő maga egy 1936-ból származó levelében „konstruktív-szürrealista sematika" megjelöléssel illette azt, amit barátjával, Korniss Dezsővel közösen feltaláltak, vagyis a szentendrei motívumgyűjtésük anyagából készült montázsokat. Ezt a kitételt csak feltételesen fogadhatjuk el; ha erre az időszakra alkalmazható is, utolsó két évére, amikor geometrikus formákat — legalábbis átfogó, kompozicionális jelentőségben — egyáltalán nem alkalmaz, már semmiképpen nem vonatkozik. A szürrealizmustól mint mozgalomtól, az André Breton adta feltételektől és attól az értelemtől, amelyet Max Ernst, Tanguy, Dali műveiben kapott, elhatárolta magát. De nem idegen tőle Klee művészete, s ha Kleenél elfogadjuk a szürrealista jelzőt, feltételesen Vajdára is alkalmazhatjuk. Viszont megkülönbözteti őket a másféle valóságanyag, amit feldolgoznak s a más forrás, amelyből formaképző munkásságuk táplálkozik.

Vajda a korán érő művészek közé tartozott, törékeny szervezete mintha ösztönözte volna, hogy gyorsan mondja el, amit akar. Kilenc-tíz éves korából származó rajzai egyáltalán nem gyermekrajzok. Részben minta utáni másolatok, de a legkevésbé sem szolgaiak, hanem a valóságos, három kiterjedésű tárgy és tér lerajzolhatóságának öröme fűti őket. A tizennégy-tizenöt éves korából való zalaegerszegi tájak, fotókról, metszetekről és természet után készült arcképek, rajzok és akvarellek jó megfigyelőképességéről tanúskodnak; a formák egymáshoz való viszonya, az arányok, távlat, rövidülés stb. érzékeltetése merev ugyan, de nagyjából helyes. Tizenöt éves korától Pesten az OMIKE rajziskolában tanult; akttanulmányai a következő évekből már fölényes tudásról tanúskodnak. A Képzőművészeti Főiskolán 1927-től 1930-ig Csók István tanítványa volt; abban a rövid időszakban növendéke ennek a konzervatív intézménynek, amikor Csók és Vaszary a művészet aktuális kérdéseivel ismerteti és hagyja ismerkedni a fiatalokat. Társai Korniss Dezső, a külföldre szakadt, igen tehetséges Trauner Sándor és Kepes György, Hegedűs Béla, továbbá Schubert Ernő. Belőlük toborzódtak a Progresszív fiatalok botrányba fulladt kiállításának résztvevői. Vajdát el is bocsátották a főiskoláról. Ezekből az időkből nagyméretű szénrajzok, csendéletek, szentendrei városrészletek, tájak származnak. Ezek a kompozíciók, a térszervezés, formázás körülbelül olyan felfogását tanúsítják, mint a Nyolcaké, különösen Czigány Dezsőé. Valószínű, hogy nincs szó közvetlen hatásról, csak szellemi rokonságról. Egy *Asztali csendélet*en egyszerű motívumok szerepelnek, amelyek a szegényes élet hangulatát adják; ennek hagyományát a magyar festészetben Nagy Balogh, Czigány, Kmetty alakították ki. A tárgyak anyagszerűségükben nem érdekesek, csak formájukban: ezek a formák tömörek, szorosan körülzártak, esetlegesség nélküliek. Egyik nem jelentősebb a másiknál, csak a tér—forma ritmusának elemei. A *Szentendrei utcarészlet* mutatja, hogy ha nem ő rendezi el a tárgyakat, akkor is olyan motívumot választ, amely a szűkszavú szerkesztésnek megfelel. E rálátásos komponálásnak is megvannak az előzményei a tízes években Cézanne után alakult magyar konstruktivizmusban. A templomhegyről rajzolt városrészlet összehasonlításképpen is érdekes: a később elemekre bontott, majd újfajta szintézisbe alakított motívumok, témaelemek itt még eredeti, a látványnak megfelelő térbeli egységben vannak.

A következő etapban — logikus lépés — a tárgy, amely eddig is csak jelzésre szolgált, eltűnik, s marad a nonfiguratív konstruktivista kompozíció; ezek is főként nagyméretű szénrajzok. Vajda bekerül a szocialista mozgalomba, Kassák és a Munka-kör hatása mutatkozik a műveiben. Ekkor már ismeri a kelet- és nyugat-európai konstruktivistákat, Malevics, Liszickij, Moholy-Nagy munkásságát. Megragadja ennek az irányzatnak a problematikája — mely egyúttal saját útjának is logikusa folytatása — s programja, amelyet ugyan minden művelője másképp fogalmazott meg a maga számára, de végső soron a valóság zűrzavara feletti uralom, a tisztázás igényéből fakadt, kompromisszumok nélküli magatartásból, amely kinél vallásos, teozófiai, kinél szocialisztikus, társadalomreformáló vagy éppen világmegváltó szándékkal fonódott össze. Vajda ekkor már sík formákkal alakít, s ha egyes kompozíciói meg is őrzik a tárgyi utalást (egyik rajzán hegedű felbontott formái és cirillbetűs szótag szerepel), többségük teljesen geometrikus. Kompozícióiból hiányzik a megállapodottság nyugalma, a világkép lezártságából adódó statikusság.

1930-ban Párizsba ment, ahol három évet töltött. Nem tudott festeni ezekben az években; akttanulmányokat és fotómontázsokat készített. Idegen maradt Párizsban. Nem tudták lekötni sem az 591

ábrázolás mikéntjei, a „hogyan" körül zajló viták, sem az egyén belső életére redukált lélektani tények feltárása. Őt a világdráma foglalkoztatja, az emberiség sorsának alakulása, többek között a politikai események, s érdeklődése a felé a műfaj felé fordult, amely (szemben a statikus festészettel) lépést tudott tartani az aktualitásokkal, s e dráma mozgalmasságát inkább kifejezi: a filmművészet felé, ezen belül is a vele rokon látású Eizenstein és Pudovkin érdekelte leginkább. Az ő módszerükkel kontrasztos értelmű elemeket társító kollázsokat készített, amelyeknek képanyaga a világ minden részét idézte, óriási időbeli távlatokat is, de ezzel Vajda nemcsak térbeli és időbeli teljességet akart elérni, hanem az élet leglényegesebb ellentmondásait és ellentéteit is meg akarta ragadni. Így ez a nagyon is naturalista, sőt verista részletanyag szimbolikus értelemben rendeződik el. A jó és rossz, az ártatlan és bűnös, a gyilkos és az áldozat állnak szemben egymással, s az érintetlenség, ifjúság és szépség meghatóan törékeny virágba szökken az elgyötörtség, betegség és öregség szörnyű talaján. Eltérően a később oly gyakori szakrális szimbólumoktól, ezek a jelképek a hírlapok adta nyersanyaghoz kötöttek. Csak ritkán bukkannak fel olyan motívumok, mint sírkereszt, keleti szerzetes stb. — de itt is aktualitásokkal elegyítve —, amelyek sokszorosan megformálva, általánosítva, nem ilyen nyersen később Szentendrén megjelennek.

Absztrakt konstruktivista időszakához képest a párizsi montázsok első pillantásra teljes szakításnak, teljes ellentétnek tűnnek. Valójában továbblépés ez a probléma tökéletesebb megoldása érdekében. Absztrakt kompozícióiban Vajda egyetemességre törekedett, de ebben a mindenen felülemelkedő elvonatkoztatásban nincsenek feldolgozva, megemésztve a világ tényei. Párizsban szembe akart nézni az élet anyagával, halmozta és ugyanakkor szelektálta a dokumentumokat, s ezekből tragikus összkép alakult ki. Párizsi aktrajzain, bár nem akarnak túlmenni a tanulmányjellegen, olyan technikai újítás jelentkezik, mely tartalmilag is figyelemre méltó. Továbbfejlesztve, tökéletesítve szentendrei montázs- és ikonkorszakában mindvégig használja majd. Az árnyékolás, a plasztika jelzése nem tömör felületekkel történik, mint régebbi budapesti rajzain, hanem szaggatott pontozással. Ennek intenzívebb vagy halványabb alkalmazása kíséri a formát, de a felület egységét, az anyag nehézségét oldja, s esztétikai értelemben önállósodik, kísérő szerepéből bizonyos mértékig független életre kel. Ez az a pillanat, amikor a tárgy kezdi elveszíteni konkrét anyagiságát, és általánosabb szellemi érvényt nyer.

Magyarországra visszatérve kb. egyéves átmeneti időszak következett. Új irányulását egy kisméretű tempera és egy nagy pasztell csendélet mutatja. E képeken a tárgyak csak mint sík felületek jelennek meg, ami éppúgy nem éles törés a megelőző párizsi plasztikus formarendszerhez képest, mint — más, már említett szempontból — a régebbi budapestihez viszonyítva sem az. Párizsi montázsain a külön-külön testes formák egységes sziluettszerű, tehát síkhatású felületet alkottak; s vannak olyan montázsai, ahol kivágásai, ha ez megfelelt a témának, függetlenül az összetevő motívumok amorf rajzolatától, tégla vagy négyzet alakú síkok, de aktján is láttuk a plasztika feloldásának törekvését. Most, a budapesti temperaképen az asztal lapjából — mint lényegesre redukált forma — megjelenik a tökély és zártság jelképe, a kör, mely sokféle értelemben ismét és ismét fel fog bukkanni Vajda képein, rajzain. A tárgyak redukált körvonala, rajzolata nagyon fontossá válik, s a felületek sokszor áttetszően (a pontozással jelezve), sokszor negatív formában mutatkoznak. Mindez egy-egy állomás az anyag szublimálásának
584 folyamatában. Pasztellképén ugyancsak az anyag feloldásának és a forma redukálásának folyamata játszódik — redukció és nem sematizálás, mely megtartja az egyediséget és egyszeriséget. Az asztalon maszk, az emberi arcnak ugyanilyen egyedi és mégis állandósult vonásaival.

De az itt megadott esztétikai feladatok nem elégítették ki Vajdát. Művészetének bő és tápláló szellemi forrást keresett. Az egykorú vagy a közelmúlt művészetében, sem a magyarban, sem a nyugatiban nem talált inspirációt. Azok a művészeti elképzelések, amelyek mind tudatosabban foglalkoztatják, valami olyan felé irányították figyelmét, ami ősi és megformált is egyúttal. Szentendre ebben az időszakban jutott fokozott szerephez életében. Gyerekkorának első mély benyomásai támadnak fel. Vajda Göcsejben született, zsidó származású magyar családban. Még gyermek, mikor apja fejébe veszi, hogy otthonukat feladva Belgrádba költöznek. Tizennégy éves, amikor visszajönnek Magyarországra, a család ekkor Szentendrén, az ugyancsak szerb városban telepszik le. Így Vajda Szentendrét már igen korán megismeri, később a nyarakat tölti ott. Mégis mindaz a benyomás, amelyet otthonának zsidó hagyományai, szülőhelyének magyar népi kultúrája s a belgrádi és szentendrei keleti ortodox formák és rítusok gyakoroltak rá, most, 1935 táján érlelődött meg. Barátjával, Korniss Dezsővel Szentendrén és a

szemben fekvő Szigetmonostoron motívumgyűjtő munkába kezdett. E motívumgyűjtés eredménye számos rajz ablakokról, házhomlokzatokról, egy paraszti Madonna-szoborról, falusi pléh-krisztusokról, kapupillérekről, a szerb sírkövek halálfejeiről. Ezeket nem műemlékjellegük, hanem karakteres voltuk szerint válogatta ki. De éppígy lerajzolta a még ennyire sem művészi petróleumlámpát, parasztszekeret vagy az asztalon a tányért késsel, almával, egy karéj kenyérrel. Templomtorony és deszkapalánk, díszes 689
barokk vasrács és paraszt sírkereszt egyszerű, festett fűzfarajza, szerb, zsidó kalligrafikus szövegek és Duna-parti kövek, egy templomkapu kulcspajzsa és egy bárányt ábrázoló terítő — egymás mellett bukkannak fel a rajzokon.

Azokból a motívumokból, amelyeket így összegyűjtött, kiderült, hogy a népművészetet nem úgy értelmezte, mint a zenében Bartók és Kodály, illetve a tárgyi kultúra területén a néprajz; a motívum ősiségének kérdése számára nem volt mindig elsőrendű fontosságú. Ha ezt kutatta volna, nem korlátozta volna munkásságát oly nagy mértékben Szentendrére, ahol a barokk korból eredő formák meglehetős többségben vannak. Nem annyira a motívumok eredete érdekelte, mint az, hogy mivé váltak, milyen új értelmet kaptak egy sajátos életkereten belül. Sok mindent el is hagyott, ami a néprajz gyűjtési területére esik, viszont más irányban kiszélesítette a témakört, s belevont nemcsak munkaeszközöket (szekér, kasza, horgony, kút stb.) — ez még nem lépné túl a néprajzi kutatás keretét —, hanem lerajzolt olyan tárgyakat is, amelyek a gyáripar vagy ügyetlen kézművesség termékei, vagy nem maradandó tárgyak, mint egy alma hámozott héjjal, egy lebbenő függöny, egy korhadt kerítés, s ezekben is az állandósult jelentést, a tipizálódott formát kereste, s többszörösen mint állandó motívumot alkalmazta rajzok egész sorozatában. Tehát azok a tárgyak érdekelték, amelyek az életet szolgálták és fejezték ki, de pillanatnyi jelentőségükön túlmutató értelemben, s ha egy tárgy törött vagy csorba volt, mint egy esőverte pléh-krisztus vagy a rajzokon többször megismételt Madonna, ezeket éppen így fogadta el, mert ez a feledésbe bomló forma felelt meg valódi szerepüknek a jelen életében.

Eleinte a helyszínen rajzolta a tárgyakat, később egymásra kopírozta őket. A rajzokat néha szétvágta és montázsként egymásra ragasztotta. Tiszta kontúrrajzzal dolgozott, a felületeket áttetszően hozta, az egymást fedőket néha pontozással vagy finom lavírozással jelölte. E képek, rajzok nagy része körben komponált, s valamennyi — ez a párizsi montázsok óta végigvonul az egész művön — konkrét háttér nélkül.

E rajzolt vagy ragasztott montázsok heterogén tárgyai azáltal alkotnak tartalmi egységet, hogy az élet különböző vonatkozásainak teljességére utalnak. Az egyik rajzon parasztház homlokzata és belseje, ősi kultúrák magasrendű terméke — zsidó és szerb írás —, közönséges hámozott alma, flóderos deszka, pillér stb. alkot bonyolult és mégis tiszta szövedéket. Egy másikon az áhítat tárgya, a falusi korpusz íródik egybe a karéj kenyérrel és a munka eszközeivel, a kaszával, az árboccal. Egy ízben a Madonna-szobor motívum a zsidó tojással egyesül úgy, hogy ez utóbbi helyettesíti a fejet — így az élet forrásának jelképe megkettőződik.

A motívumok eredete csak részben olvasható le, részben önállósultak, nehezen vagy egyáltalán vissza nem vezethető formákká váltak, s értelmük éppen önállósultságukban, általánosságukban rejlik. Az egyes tárgyak rajzolata sajátosan ötvözi az esetlegeset, az egyedit s a letisztult örök vonásokat. A tisztulási folyamat sokszor geometrikus fokig is eljut, vagy a motívumok geometrikus formákkal egészülnek ki. De ezeken a rajzokon is együtt marad a konkrét és a geometrikus elem, s a geometrikus 690
nem merevül meg, mindig megőrzi érzékletességét. Így a házak homlokzatából és oromzatából négyzetek, téglaformák és rombuszok keletkeznek, a tányérból kör stb. E geometrikus formák azonban gyakran függetlenek a tárgyi előképtől. Egyes rajzokon a rombusz még nyilvánvalóan az oromzat kiegészítésével keletkezik, másutt azonban teljesen önállósult értelemmel keretezi az életet képviselő, már többször idézett tárgyakat. Ugyanilyen keretté válik néha a tányér-kör is, melyet egy ízben még egy absztrahálódott forma, a négyzet foglal magába. Akár felismerhető e formák konkrét kiindulása, akár teljesen elvonatkoztatottak, mindig szimbolikus jelentőségük van: az általános érvényűség fokára emelik, teljessé, eszménnyé teszik az életnek azt a képét, amely összetevőiben töredékesen jelent meg. Ezek a világ nagy kultúráiban már használt absztrakt formák arra utalnak, hogy bár Vajda maga is alkotott szimbólumokat, de kutatott a formák már kialakított szimbolikus jelentése után is.

Szentendre perifériára került, a modern élethez viszonyítva kevésbé bonyolult életkerete, amely hagyományossága következtében megőrizte a régi formákat, s a természethez való közelsége révén továbbra is alapvető viszonylatokat tartalmazott, adhatta Vajda legkevésbé sem egyszerű s az élet egyáltalán nem perifériális problémáival küzdő intellektusának az indítékot, hogy bonyolult szellemi építkezésének alapját lerakja.

A részben kiürült kultikus formák, amelyeknek hordozói elhagyatottan, töredezetten, pusztulásra ítélve jelennek meg rajzain, valami új forrásaivá válnak. Ebben a szellemileg teljesen leépült, kultúraromboló korban a humánum alapvető eszméinek, a tiszta emberi magatartásnak sokszor reménytelenül törékeny hordozóivá lesznek, de ösztönzői annak a gondolatnak is, hogy a jelen és a jövő arculatát a fajok és népek már meglevő, rokon kulturális hagyatéka alapján kell kialakítani. Vajda montázsain szerb, magyar és zsidó eredetű motívumok egyesülnek. Mindezek pedig, tovább összefonódva a mindennapi életet jelképező motívumokkal, a harmonikus fizikai-szellemi létezés kifejezői. Így íródik egybe a testi élet színtere, a ház, a szellemi élet színterével, a templommal, a templomtorony, a szemlélődés színtere az árboccal, a tevékeny hajósélet jelképével. A zsidó vagy szerb kultikus szöveg, a szellem tápláléka a karéj kenyérrel, a test táplálékával; az anya—gyermek motívum, valamennyi emberi vonatkozás előképe és ősképe a megfeszített Krisztussal, a jó és rossz kibékíthetetlensége miatti szenvedés motívumával. Az építmény mindinkább általánosságra tör, fellépnek az egyetemességet szimbolizáló négyzet- és körformák vagy a kevésbé bizonyos és statikus, az élet sodrásának jobban kiszolgáltatott, de mégis összefogó és általánosító rombusz- és tojásformák.

Ez az építmény anyagtalan és törékeny. A kontúrral megjelenített, áttetsző tárgyak levetették az anyag
794 salakját. Nincs háttér, ami lokalizálna, s a kép nem egy nézetre, hanem négy oldalra forgathatóan komponált: a szellem végtelen terében forgó kis univerzum. A párizsi montázsok nyerseségével szemben az élet tényei és kérdései szublimálva, nem spontánul, hanem a legnagyobb tudatossággal kidolgozott, újra és újra ismétlődő, sok vonatkozásban megmutatkozó szimbólumrendszerben jelennek meg.

Ezekben az években — 1935—1937-ben — e montázsok kiegészítői az arcképek voltak. Bennük ugyanez az elgondolás érvényesült. Egy sorozat kettős arcképet készített önmagáról és barátjáról, Bálint Endréről. De az egyéni vonások letisztultak, a rajz inkább szellemi portré lett, vallomás saját kettős magatartásáról, a magába tekintő-szemlélődő s előrenéző-akaró lényről; s az emberi arc egyesült az élet színterét jelentő ablak-, árboc- és a rombuszban absztrahált, általánosított házmotívummal. Ugyanezen rajz másik változatán az élet teljességét jelképező motívumok kiegészültek az egészet átfogó nőalakkal. E téma harmadik, némileg eltérő változatán a szemlélődés és gondolat, az élet és a sorsvállalás jelképeit, az emberi arcot, a rombuszt, a keresztet, a vasindát, csontokat egyetlen teljességbe fogja a személyiség teljessé válásának jelképe, a kör.

Ugyanezekben az években készültek Vajda úgynevezett ikonjai. A szerb ikonok tömör, összefoglalt megfogalmazása inspirálta abban a törekvésben, hogy az emberi alakban is kibontsa a dolgok ősformáit,
691 szakrális jellegük pedig arra késztette, hogy önarcképét a küldetés, a sorsvállalás, az igehirdetés, a teljes tisztaság eme évezredes műfajában alkossa meg: az arc tojásdad formája — ez a szellem mozgékonyságát jelképező alakzat, amely mint az élet születésének szimbóluma a Madonna figurájával is kapcsolatba került — a glória teljes körében a tökéletes szellemi univerzum hordozója. Egy másik nagyméretű pasztellen, az 1935—1937-es évek, de elsősorban az ikontematika legnagyszerűbb darabján kristályosodik ki ez a problematika. Lényegében itt is kettős önarcképről van szó, de csak az egyik arc visel vonásokat; ez földi feltételezettségében mint árnyék ivódik bele a felsőbbrendű, a fizikai kötöttségeken túli kör-fej formába. A pasztell pontozásos technikája az áttetszőség, egymásba ivódás, elkülönülés és egyesülés bonyolult variációit teszi lehetővé. Az 1935—1937-es évek közti időszak Vajda nagy szellemi-művészi építkezésének korszaka. Hatalmas formai invencióval és intellektuális erővel alakította az alapelemeket, és hozta tető alá bonyolult és mégis egyszerű konstrukcióit.

1938-ban ez a rendkívüli szellemi energiával, művészi és nemzeti, helyesebben nemzetközi hivatástudattal telített, tiszta szintézis összeomlott. Elsöpörték a történelem és az egyéni élet egyre kegyetlenebb viharai, az ellenállás emberfeletti küzdelmet kívánt a testileg-lelkileg kiszolgáltatott művésztől. Az 1938-tól 1940-ig tartó időszak, melynek végén egészségi okokból kénytelen volt feladni a munkát, tartalmában nagyjából egységes periódusnak tekinthető.



1. Koszta József: Tányértörölgető nő, 1919 k.



II. Kassák Lajos: Képarchitektúra, 1922



III. Moholy-Nagy László: Hidak, 1921



VIII. Szőnyi István: Vízparti jelenet, 1928



IX. Kmetty János: Csendélet, 1930



X. Pátzay Pál: Bernáth Aurél, 1928



XI. Bokros Birman Dezső: Teremtés, 1932



XII. Pór Bertalan: Bika, 1930



XIII. Egry József: Isola bella, 1930



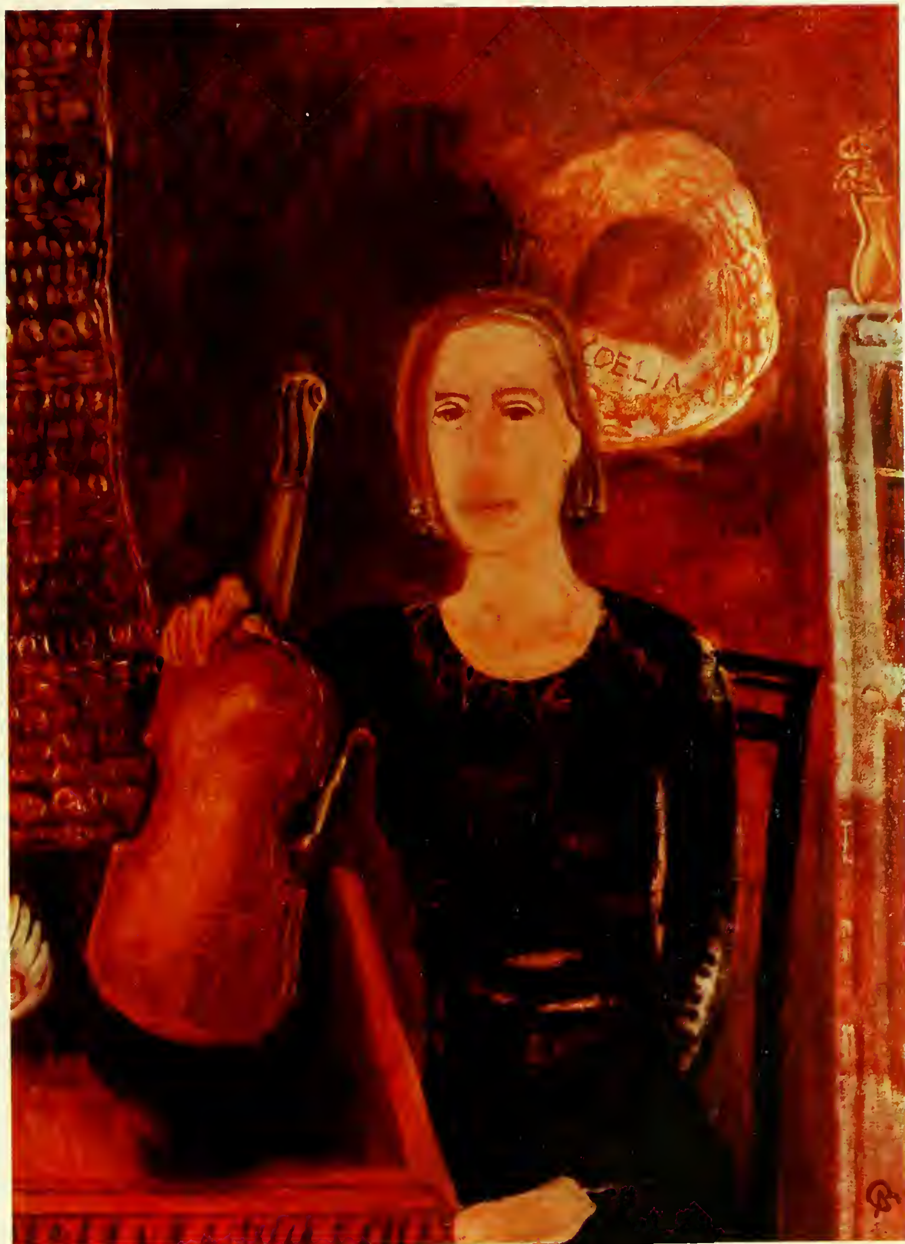
XIV. Derkovits Gyula: Halárus, 1930



XV. Szobotka Imre: Almaszüret, 1930 k.



XVI. Vaszary János: Nö kerti székben, 1930 k.



XIX. Bernáth Aurél: Hegedűművésznő, 1931



XX. Uitz Béla: Sallai a bitófa alatt, 1932



XXI. Dési Huber István: Vándor az ablakban, 1939



XXII. Czóbel Béla: Csendélet korsóval, 1934



XXIII. Ámos Imre: Háború, 1943



XXIV. Szőnyi István: Anyaság, 1935



XXV. Berény Róbert: Parasztudvar szalmakazlakkal, 1935



XXVI. Vajda Lajos: Liliomos önarckép, 1936



XXVII. Márffy Ödön: Önarckép, 1940-es évek



XXVIII. Mészáros László: Ülő parasztfiú, 1934 k.



XXIX. Ferenczy Béni: Mosakodó, 1937



XXX. Gádor István: Víziló, 1922



XXXI. Gorka Géza: Gyöngytyúk, 1940-es évek



XXXII. Charleston ruhák
a 20-as évekből



XXXIII. Estélyi ruhák
a 30-as évek végéről

Ennek az új korszaknak valószínűleg egyik első műve egy olajkép. Női alak arc nélkül, amely pedig mint a szellem és lélek központja oly fontos volt Vajda előbb idézett képeiben. Törzse azonban arcszerűen kibővül, nem emberi arc vonásait hordozva, hanem valami égitestekből, kozmikus formákból alakult konglomerátum képzetét keltve. Ez a kép vezeti be az úgynevezett maszk-periódust. A maszk-képek végtelen térben mozgó, lezárt formációk; ebben rokonok a szentendrei montázsokkal. De azok kristályosan metszett formái és tiszta áttetszősége helyét a formátlanság és vattás, süppedős puhaság váltja fel. Vajdát már évekkel előbb Párizsban, majd később is foglalkoztatták a primitív és korai kultúrák művészetének termékei, néger, ausztráliai, indián maszkok, sziklarajzok, múmiák. De elemeik főleg ettől az időtől kezdve bukkannak fel benne mint olyan formációk, amelyeknek tartalma rokon a saját mondanivalójával. Maszkjai arcszerűek, de kifejezésük nem a szellemi erejével fölénybe került uralkodó és racionális emberé. Preracionális őslények inkarnációi. Nehézkesen lebegnek a formátlan anyag súlyától terhelten. Az ősi rontó szellem idézése és megfékezése mágikus jelekkel történik, amelyek mint vízmosta sziklahasadékok barázdálják a maszkokat. Néha madárszerű alakzatok jelennek meg, a 888
bagolyhoz hasonló lények, mozdulatlanul, ragadozó éjszakai figyelésben. Olykor a ragadozó madár és a halált idéző maszk egybeolvad, a szárnyak úgy rendeződnek, mint növények levelei, és a figura valami emberi-állati-növényi lényt idéz. A biológiai többértelműség, mely ezekben az ősi, ember előtti, illetve raison előtti lényeknek sajátja, tovább bővül táji alakzatokkal, égitesteket idéző formákkal, s e formák 889
állandóan átalakulnak egymásba, primitív kozmikus egységben élnek. A tájak nem emberi méretűek, rettegett, elérhetetlen, megmászhatatlan hegyláncok, végtelen vízek, melyek nem tájképszerűen, összefüggően, előtérrel és háttérrel rendeződnek el, hanem összefüggés nélküli elemekként lebegnek valami semleges időtlenség közegében. A kompozíció most is többnézetű, nem lokalizált, a tér végtelen — egy-egy ilyen kép jelentése most is egyetemes, akár az előző évek konstrukciói. De ebben az egyetemben a vak erők vannak túlsúlyban. E korszaknak egyetlen képe, egy színes pasztell idéz határozottabban táji víziót, nagy, elnyeléssel fenyegető víz látomását, melyen a tudatnak a mélységhez képest elenyésző, törékeny hajója úszik, előtte szökőár, távolabb a megmenekülés biztató szivárványíve.

A nagyméretű rajzok egy sorozatán múmia alakú, bepólyázott emberi alak változik át végtelenben lebegő tájjá, s hold és csillagszerű formák teszik teljessé e kozmikus víziót. E halált idéző múmiaalakzat másik megfogalmazásán szörnyeteg, felette ismeretlen, kiszámíthatatlan szándékú szem, s az éjszaka égiteste, a hold lebeg.

Ezek a motívumok többször variálódnak hasonló tartalommal. Egy nagyméretű tusrajzon, mely szerves és szervetlen anyagot egyaránt idéz, a geometrikus művészetre emlékeztető rajzolatok jelennek meg, a hold negatív és pozitív formában, és kerek jelek, égitestek, amelyek éppúgy származhatnak a szentendrei montázsokon használt zsidó tojásból, mint ausztráliai sziklarajzokból.

Legutolsó éveiben, 1940-ben a motívumok sokasága eltűnik, egyetlen, igaz, hogy örökké változó, hatalmas madárszárnyszerű alakzatba olvad — a szénrajzok előzőleg általában félíves mérete is megnő, 890
egyíves papírterjedelmet ölt. A szárnyak mint a sötét végzet borzalmas ígéretei lebegnek tér és idő felett.

Az utolsó három év képeiben az ösztönös, tagolatlan tudatalatti indulatok, sejtések és víziók törnek napvilágra. Az emberi magatartásnak ez az érzékeny építménye, amelyet a montázskorszak szimbólumrendszere vett körül bástyáival, a valóságban mind hatalmasabban eluralkodó sötét ösztönökkel, a szellemi és politikai támadásokkal szemben nem volt, nem lehetett eléggé megalapozott. De Vajda nem adta meg magát ezeknek az erőknek; hagyta magára hatni, meg akarta ismerni és legyőzni őket. S ha a montázskorszakban oly következetes volt szimbólumrendszere, a szimbólumalkotással mint a birtokbavétel és legyőzés eszközével most sem hagyott fel. Bár most fokozottan érdekelték a természet spontán megnyilatkozási formái, egy-egy gyökér, kavics, a vegetáció alakzatai, kereste a már megformáltat is. Azonban témájához képest nem a magasrendű európai kultúrák, hanem a primitív mágikus művészet köréből. S e motívumokat ő is mágikus célzattal, mint az ellenszegülés eszközeit, a győzelem előidézőit használta fel.

Le akarta győzni a szellem nélküli, tompa anyagot, amely most gomolyogva, súlyosan jelentkezett. Technikája, amelyet a pasztellek után a tus- és szénrajzokon alkalmazott, nemcsak formai, esztétikai jelentőségű, hanem eszköz arra, hogy az anyag ne tehetetlen tömegében, mint egységes, áthatolhatatlan massza jusson érvényre; a vonalkázás nem alkot tömör felületeket, technikája, amellyel most rajzol, az

energia, a mozgás irányát jelöli, szellemi princípiumot juttat érvényre. Ezek a végtelen térben mozgó formák a salakos anyag és a tiszta szellem küzdelmének koordinátái.

Vajda pályáját a magyar hagyományok, a Nyolcak és Kassák meg az orosz avantgarde indították, Párizs után Szentendrére visszatérve azonban művészeti vákuumba került, az életproblémák és a történelmi szituáció feszült és bonyolult konstellációjában sem a tiszta elvonatkoztatást, sem a polgári festők líráját nem tudta elfogadni. Derkovits, akit igen sokra becsült, ekkor már halott, festészete különben is egy Vajdáétól idegen életanyagban mozgott. Ilyen körülmények között fordult a népművészethez és a népi-vulgáris tárgyakhoz. Festészetének eszmékkel terhelt tartalma, de az ehhez kialakított eszközök is idegenül hatnak a korszak magyar piktúrájában, amelynek nagy átlagát a „festőiségnek" valamely plein air-impresszionisztikus felfogása jellemezte, s még a kivételszámba menő moderneket is olyan hús-vér érzékiség, amely főleg a színekben duskált. Az anyag súlyát feloldó, szublimáló törekvésből következő testetlen vonal eszközét a grafika alacsonyabb rendűnek ítélt területére utalták, s a közvetlen szemléleten ilyen mértékben túllépő intellektualitást az irodaloméra.

A világ programszerű megfejtésére teljes elszigeteltségben vállalkozó Vajda képlete két módon is különbözik elődeiétől: egyrészt minden anyagi szubsztanciától mentes — a legkezdetibb megfogalmazás sem tapad a tárgy testiségéhez, és a végső konklúzió sem remélheti, hogy realizálódjék, gyakorlattá váljék; másrészt rendszer volta ellenére nélkülözi az egyértelmű meghatározottságot, a standard jelleget, mely a formák azonos jelentését biztosítaná. Ez a képi szisztéma mindig magán viselte az egyéni kézvonás személyességét és érzékenységét. Így, bár a tárgyak testi valója kiszűrődött, a vonalrendszerben mégis valami hihetetlen erős érzékiség sűrűsödött, a személyes energiák vitalitása, amely ide szorult, s minél vékonyabb, annál elszakíthatatlanabb szövedékű erővonallá alakult. A Vajda konstrukcióját összetevő különböző tényezők egyesüléséből új, a tényezők eredeti természetétől elütő forma keletkezett, egy, a valóság elemeiből alakuló, de csak összefüggéseit behelyettesítő valóság feletti — közhasználatú szóval szürreális — szerkezet. A tiszta rend illúzióját azonban a történelmi idők kimenetele lerombolta, a struktúra összeomlott, hogy összetevői alkotóelemeivé legyenek egy nagy lélegzetű, a tragédiát nem tagadó, hanem felfogó-feldolgozó kompozíciónak.

A szellem áttetsző szféráját sűrű, gomolygó anyag sötétítette el, a logosz kristályos struktúráját pedig az ösztön hömpölygő áradata, amellyel a rendező akarat végső erőfeszítéssel szállt szembe. A törékeny építmény romba dőlt, az eszmény—szürrealitás—szubrealitás-distancia megszűnt. Az idegi és szellemi igénybevétel embertelenné, halálossá nőtt, és a vihar az eddiginél mélyebb rétegek formaanyagát is felkavarta, felszínre hozta. A motívumanyagot Vajda — amint néha korábban is — ezúttal az ősi, mágikus kultúrákból merítette. A szellemi fölényt, a rendezettségre asszociáló geometrikus formákat elsöpörték az ösztön mozgásban levő, új és új információt hordozó formái, és a mélységek és magasságok megnőtt fesztávolságában a didaktikus, értelmezhető szimbolikus részletek helyett hatalmas sodrású, névtelen ritmusok törtek be. A korábbi konstrukció hideg fölénye odalett, de a konstrukció korábbi megteremtése és a benne felhalmozódott erőtartalék nélkül a kompozíció mint szellemi princípium ezúttal aligha lehetett volna úrrá a beláthatatlanná, bonyolulttá növő anyagi energiákon. Az 1935—1937-es kompozíciónak a valóság feletti pozíció biztosított stabilitást, a halálos végzetet előrevetítő 1938—1940-es évek kompozíciójának viszont a realitással és szubrealitással mérkőzve kellett az elszabadult sodró erőket a logosz uralma alá hajtani, értelmezni.

Vajda a harmincas évek második felében Európában egyedülálló jelenség volt. Ami forrásait, nyersanyagát illeti, az az oroszokhoz köti, de amit megvalósított, a jelene függetlenedett azokétól. Könnyűnek tűnik őt a szürrealizmus kategóriájához sorolni. De ez a kategória elsősorban a nyugati művészet jelenségeire alkalmazható. Ha — mint említettük — körét Ernsttől Dalin át, Kleen keresztül Mióig, sőt Picassóig tágítjuk is, Vajdát alig lehet beilleszteni. Ez a szürrealista kör az egyén belső világát térképezte fel: még akkor is, amikor Picasso a mediterrán mitologikus — tehát kollektív — formát politikai érdekű témára alkalmazta. Vajda azonban kiri e művészek közül spekulációjával, szisztémakeresésével. A súlyos nemzeti és az európai múlt és jövő között hidat verni igyekvő problémájával művészete végső kicsengésében párhuzam nélküli. Ahogy a szerencsésebb nyugat-európai népeknél nem történhetett meg, a Magyarországra nehezedő nyomás alatt személyes sorsa nemzeti sorsszimbólummá alakult. A történelem terheli legszubjektívabb megnyilvánulásait is.

KORNISS DEZSŐ

Korniss (1908—1984) pályakezdése a húszas évek végén 1927—1928-ban, nagy gazdasági és társadalmi mozgásokkal esett egybe — ezekre reagáltak a felülemelkedő felmérést megkísérlő, első nagy festménykompozíciói és kollázsai, valamint a szatirikus rajz, a karikatúra, a politikai kabaré, a munkásénekkar egyszerre politizáló és eszményt formáló műfajainak próbája. A módszer meghiúsulását és az erőgyűjtést követő rövid intervallumot 1930—1933-ban új, ezúttal program megfogalmazásig vezető koncentráció követte, amelynek tárgyi anyaga Szentendréhez fűződött. A koncepciót Vajda Lajossal közösen alakították ki. Munkájuk motivációja legalábbis kétirányú volt. El akarták magukat határolni attól a bonyolult konglomerátumtól, amelyet a magyar művészeti közélet alkotott, mert ez nyomasztó súlyával képes volt deformálni a vele ellentétes szemléleteket, a semleges ellenállás magatartását meg különösen — a létfeltételek minden, mégoly minimális és feltételes elfogadása fejében is vitális energiákkal kellett fizetni. Nem elégedtek meg a nagyon kétes eredményekkel kecsegtető elegáns-passzív elvonulással, hanem heroikus vállalkozásba fogtak: egy ellenszegülő világnézet képi szimbólumrendszerének felépítésébe.

Az együttműködés csak mintegy két esztendeig tartott — 1934-től 1936-ig. A felgyorsult történelmi sodrás életpályájukat elkényszerítette egymástól; a halállal szembesülő Vajda fel kellett hogy adja a lényegében optimista, a jövőre vonatkozó programot. Kettőjük közösen kialakított gondolatát Korniss fejlesztette tovább.

Korniss Dezső Erdély egyik legészakibb városában, Besztercén született. Egyik nagyapja molnár, másik erdész volt. Ügyvédírnok apjával később Budapestre költöztek. Középiskoláit már itt végezte, és 13—14 éves korában az oly sok jó művészt útjára indító Podolini Volkmann-féle szabadiskolában rajzolni tanult. 15 éves volt, amikor egy évet Hollandiában töltött, ahol nagy hatást tett rá a holland környezet tiszta rendezettsége és a Stijl-csoport geometrizmusa. 1925-től a budapesti Képzőművészeti Főiskola növendéke volt. Tanára, Csók István, aki Vaszary Jánossal együtt — a konzervatív magyar oktatási hagyományoktól eltérően — az egykorú nyugati, elsősorban a párizsi művészeti jelenségekre hívta fel a növendékek figyelmét. Tehetséges gárda volt itt a két tanár osztályán, Trauner Sándor, Kepes György, Hegedűs Béla, Schubert Ernő, Vajda Lajos, s hozzájuk tartozott még a Glatz-növendék Veszelszky Béla is. Egyszerre érték a fiatal festőket a művészeti hatások, az eszmék, gondolatok tömege. Helyzetük a szociális problémákra irányította figyelmüket. A kubizmus, a dada, a szürrealizmus, a konstruktivizmus formatára mind nyújtott valamit, ami születő, formálódó problémáiknak segített testet ölteni. De művészeti érdeklődésük alapja és szelektálója a szocializmus iránti vonzalmuk volt. Magyarország általános társadalmi, kulturális és politikai helyzete, a maguk egzisztenciális jelene és perspektívája — nyomorúságos életük és jövőjük a gazdasági válsággal sújtott országban —, a fiatalság éleslátása és lázadása a szocialista tanoktól és mozgalmaktól kapott ösztönzést.

Korniss 1928-ban, érett képzőművészeti főiskolásként az események közepében találta magát. 255
Társaival együtt mohón igyekezett elsajátítani a modern művészet legkülönfélébb formanyelv-újításait, de a legfőbb példakép rövidesen a szovjet-orosz művészet lett a maga szociális elhivatottságával és tapasztalataival, módszereivel, hogy a művészetet az elit érdekeltségi köréből a tömegekébe emelje át. Korniss a politikailag elkötelezett avantgarde, így az orosz művészet egyik legerőteljesebb propagátorának, Kassáknak induló Munka-köréhez csatlakozott.

A valódi áttörés, a művészet szerep- és feladatkörének olyan radikális súlyeltolódása, mint amire a Szovjetunió adott példát, az 1928—1930-as évek Magyarországán rendőri eszközökkel letört illúzió volt. Sok mindent csak a négy fal között készített festményben, a magányban megfogalmazott hitvallásban lehetett elmondani. Korniss két fő témája az arckép és a csendélet. Arcképei nem portrék, még ha kiindulásuk önmaga vagy másik személy is. A fej olyan téma, amely mindmáig él — nagyon áttételes jelentéstartalommal — Korniss művében, de a negyvenes évekig terjedő időszak zárt egységnek tekinthető. Kezdetben láthatóan kísérletezik; Picasso klasszicista és kubista eszközeit egyaránt igénybe veszi ahhoz, hogy megpróbálkozzon a személyes feltételezettségeken, esetlegességeken túl meglevő emberi elhivatottság-eszményképnek formát adni. Képei másik csoportjának szinte közös címe lehetne: hagymás-halas-kenyeres-tányéros csendélet (*Halas csendélet*, 1928). Az indíttatást Sterenberg adta

hasonló témájú képpel. Korniss és barátai azonnal felismerték a benne rejlő lehetőséget: egy proletárszimbolika alaptételeit. Ha a társadalmi küzdőporondon számottevő, politikai-társadalomnevelő-oktató partnerként nem jelenhetnek is meg, marad a tartósan érvényes — a megalkuvás nélküli, tiszta szegénység vállalásának nem azonnal provokáló, de permanensen ható képi megfogalmazása. Ez a szimbolika, mely itt alakult ki, az elkövetkezőkben Szentendrén még inkább megszilárdul majd, s míg most a meglevőre vonatkozik, a későbbiekben egy komplex rendszer fontos alkotóeleme lesz. Ez a szimbolika ösztönösen rátalált egy ősi kommunizmus, az ókereszténység példatárára, s az e földi táplálék szellemi-eszmei asszociációival az elnyomottak rejtetten forradalmasító tárgyait társították. Aligha véletlen, hogy ugyanekkor, 1928-ban Derkovits Gyula *Halas csendélet*ében önmaga mindennapjai életkeretében — hiszen szorongattatásában nincs más tápláléka, mint a hal és a kenyér —, fizikai kényszerből alakítja ki ugyanezt a szimbolikát. A „progresszív fiatalok" csendéletein állandó motívum lesz még a hagyma és a burgonya, határkőként jelezve életterüket.

Ebben a halas csendélet típusban a kés nem naturalista kellék, és nem is a képi együttes formai tényezője. Jelentése nyilvánvalóan jelképes, két értelemben is: a táplálék elfogyasztásának eszköze — a táplálékot olyan áttételesen értve, mint ahogy azt az ókeresztény jelképrendszerből már a századvég szimbolikája is gondolta —, és egyúttal a fenyegettetés ellen való védekezés szimbóluma.

Különös módon a csendélet földhözragadt rekvizítumai pillanatok alatt utat nyitottak a szellemi szabadság vágyképének kivetítéséhez. Sterenberg festett sík világából tágas terű eszmei víziókhoz vezetett az út — amelyet ismét csak orosz művészek irányítottak, elsősorban Liszickij, és ötletet adtak arra, hogy egyes motívumok tágabb, univerzális jelentést kapjanak. Az eredeti csendéleti tárgyak közül a leginkább továbbfejleszthetőnek, absztrahált formájában többletjelentéssel felruházhatónak a tányér bizonyult, mely gyakran hasonult az orosz konstruktivisták eszményi teljességet jelentő körformájához. Nyilvánvalóan az orosz avantgarde-ból származik néhány, a magyar művészetben szokatlan, új témaelem is. Ilyen például a kéz és a körző: Liszickij mérnöki szemléletű tökélyelvének rekvizítumai szállnak alá abba a sajátos csendélettípusba, amelyet 1928—1929-ben Korniss és baráti köre kialakított. Fontos dokumentumként őrizte meg az Új Szín című folyóirat 1930-ban ennek a képcsoportnak néhány, azóta elveszett darabját, Korniss, Trauner, Hegedűs kompozícióit. Ha hozzájuk számítjuk Schubert Ernő, Vajda Lajos ebből az időszakból megmaradt képeit, illetve kollázsait, meg ugyanezeknek a fiatal művészeknek a Munkában megjelent rajzait és a szociofotós munkásfiatalok munkáit, pl. Lengyel Lajosét, egységgé áll össze az a hasonlat-asszociációanyag, amelyben az évtized végén a fiatal baloldali értelmiség kifejezte ítéletét a jelenre és vágyát a jövőre nézve. Olyan képlet volt ez, amelyet érvénytelenített a gazdasági és politikai földmozgás, de amelynek elemei annyira életerősek voltak, hogy egy másik, következő univerzális igényű rendszerben — a Vajda és Korniss által megteremtett szentendrei képformában — még elevenen éltek és tovább alakultak. Annak előfeltétele, hogy ez a motívumanyag az általános és konkrét különböző szintjein jelentést kapjon és jelrendszerré szervesüljön, a benne rejlő asszociációs és transzcedens jelentések értése volt. Az előképek skálája a már említett, viszonylag hagyományos Sterenberg-csendélettől Liszickij *Proun*jaiig és *Vhutemasz-plakát*jáig terjedt. Technikailag rendelkezésre állt a festmény, a rajz, a fotó és a kollázs.

Miután nyilvánvaló a lehetőségek széles skálájának ismerete, az sem kérdéses, hogy egyes esetekben — és az Új Színben reprodukált képeket a csoport reprezentatív teljesítményének kell tekintenünk — tudatosan használtak egy régies festésmódot, tudatosan mondtak le a szín korszerű használatáról, sőt egyes modern előképeket is régiesítettek, mint pl. Hegedűs Béla, aki nyilvánvalóan Liszickij *Vhutemasz-emblémá*ját tette idézőjelbe, amikor a körzőt fogó mérnökkéz fotóját festett változatában megfosztotta optimizmusától, és egyértelmű jelentését elbizonytalanította, de sokféle sejtéssel dúsította is: ez a kéz tétovább, mozdulata kereső — a festmény jelentése az orosz plakát céltudatosságával ellentétben nyitott marad. A régies tónusfestést is tekinthetjük idézőjeles alkalmazásnak. Az École de Paris vívmányai ekkor már közkézen forogtak Budapesten. Korniss és társai ismerték a tiszta és szimbolikus színalkalmazás elveit is. De ők a magyar viszonyok elmaradottságát akarták idézni az alföldi festészetből átvett fogásokkal. Hogy az átvétel mennyire idézetjellegű volt, bizonyítja, hogy a festői eljárást lényegétől idegen motívumanyaggal kényszerítették együttélésre — nem naturálisan, hanem montázsszerűen alkalmazott tárgyakkal, formákkal —, s a kontraszt- és sokkhatást még beragasztott fotórészletekkel fokozták.

A kiemelt motívumok és formák szociális és transzcendens jelentése olyan időállónak bizonyult, hogy életrajzi és történelmi korszakváltások után más konstellációkban is fontos szimbolikus és formai szerepet töltöttek be. A Liszickij-kéz metamorfózisa a Hegedűs Béla-kép enigmatikus drámáján, Trauner Sándor Munka-beli rajzainak szociográfiai alkalmazásán (1930) keresztül Vajda Lajos 1936. évi ikonparafrázisáig alakul. A tányér—kenyér—hagyma-téma, a belőle adódó geometrizmusok szerepe a Korniss—Vajda alakította Szentendre-programban 1934—1936 között domináns volt. Korniss œuvre-jében a motívumok élete még tartósabb. 1928. évi *Halas csendélete* formáinak értelmezésbeli nyitottságát Munka-beli rajzai bizonyítják, ahol a gyári munkásnő kizsákmányolását prezentálják. Az 1934 utáni szentendrei kompozíciók ismét csendélet jellegűek. A téma elevenségét tanúsítja az elemek variálhatósága változó tartalmak kifejezésére, és tartóssága: az egyik legszebb darabot, a *Tamburás csendélete*t a háború után fejezte be.

1930 a törés éve volt a magyar művészetben. A rendszer elsöpörte a művészi és politikai forradalom reményeit. Sikerült ismét emigrációba kényszeríteni a bele nem nyugvók sokaságát. Ahogyan barátai — a később világhírűvé lett Kepes György, Trauner Sándor —, Korniss is, Vajda Lajos is világgá indult. De egy különös kohéziós erő Kornisst és Vajdát elhatárolta a bombázó benyomásoktól, és a magyar szituáció felmérésére kényszerítette őket. Mindketten Párizsba mentek, és itt, az esztétizmus rafinált nemzetközi centrumában feltört az elmúlt évek magyar közelmúltja. Vajdában az Eizenstein kiélezte polaritások érlelődtek meg, Kornissban meg az erdélyi gyermekkor élményei, felfokozott színekben. Alig egy év múlva hazatért, hogy megpróbáljon ebből a jelenre érvényes formákat teremteni. Kétségek gyötörték minden bejáratott művészi nyelv kifejező lehetőségeit illetően. Az elementárisabb szint, a népi fogalmazásmód felé tapogatózott. Ezekben az években felújult barátsága régi főiskolai társaival, akik felismerték a magyarországi gazdasági és politikai depresszióban rejlő fenyegető prognózist, és a „művészséget" társadalmilag felelős hivatássá szerették volna növelni. Ebből a találkozásból — eszmecseréikből — alakult később a szocialista művészcsoport. De a közvetlen hatóerejű politikai-művészi aktivitás vagy a nagy távlatú szellemi program nem volt valódi alternatíva ezekben az években, nemhiába alkotott Derkovits a szociális nyomor teljes átélésével és az ellene táplált indulatos aktivitással is ezüst-arany víziókat.

Korniss hozzálátott a maga építkezéséhez. Keresései 1934-re körvonalazódtak, érlelődtek programmá. Gondolatai találkoztak Vajda Lajoséval, s együttmunkálkodásukkal új korszak nyílt a magyar művészetben. Ez a korszak tehát Szentendréhez kapcsolódott, mely színhelye és tárgyi világával alapja, táplálója lett egy olyan programnak, amelyet az esztézis keresésében veszteglő polgári festészettel szemben az előrehaladó fasizmus éveiben a sovinizmussal szembeszegülő nemzeti felelősségtudat táplált. Ha a politikai határokat semmibe vevő, a szított nemzeti ellentéteket tagadó, Bartók-példázatú szervező tervük nem valósulhatott is meg, az eszme képeikben manifesztálódott. Korniss a népművészet nem illuzionisztikus, síkba kiterített módszerével komponál, a tárgyakat — mint állandó jelzőket — ugyancsak a népi és ősi művészetekhez hasonlóan önmagukon túlmutató, de egymásra vonatkoztatva komplex jelentésben értelmezve. Kompozíciói mindegyike — a bartóki fogalmat használva — „mikrokozmosz": ember és környezete, fizikai és szellemi egy, a jelennel szembeállított, vágyott-kivetített harmóniaelv koncentráló ereje révén zárt egységként lebeg a meghatározatlan lazább szövésű közegben.

Szentendrei közös munkájuk kezdetén Vajda és Korniss együtt fogalmazták meg a „konstruktív-szürrealista sematika" elvét, vagyis azt a sajátos absztrakt konstrukciót, amelyben a célzatosan társított motívumok egy univerzum mérföldköveit, etikai törvényeit jelzik. A problémák tehát azonosnak látszanak, de ahogy ők is felismerték, nem azonosak, hanem egymást kiegészítők. Korniss már ekkor is az anyag megnyugtató kohéziójában bízott, akár a francia kubizmus. Ami a népi motívumot illeti, ezt mindketten igen tágan értelmezték, és a művészi formától a használati tárgyakig, sőt az újszövetségi jelentésű mindennapi táplálékig terjesztették körét, de ebben is szembetűnő a különböző megfogalmazás. Egy hagyma- vagy krumplimotívum Vajdánál feltétlenül testetlenné válik, bármennyire érzékletes is szimbolikus jelentést sugárzó körvonala. Kornissnak ugyanezek hasonlóképpen szimbolikus tárgyak, de formájuk kemény golyóvá tömörül. Az előbbi megfogalmazás Maleviccsel, az utóbbi Cézanne-nal rokon (*Szentendrei motívum*-sorozat, *Monostori csendélet, Tányéros csendélet hagymával, Emlék*, 1935). 666

Korniss az érzékelt, ízlelt földi realitásokból építi a maga elvonatkoztatott világát: harmóniateljességét. Ez a lebegő, transzcendens mikrokozmosz nem vonatkoztat el az érzéki világtól, mint Vajdáé, nagyon is otthon van benne. Korniss színekkel, érzékletes, színes felületekkel dolgozik, soha a Vajda-féle szublimált vonalrajzzal: az ő tere anyagi tér, levegőtér, felhők is láthatók benne, mikrokozmosza anyagokból áll, az absztrakt formák evilágiságára minduntalan felhívja a figyelmet egy-egy tárgyi súlyában megfogalmazott motívum. Korniss elvonatkoztatása az evilágban immanens szépségre és harmóniára vonatkozik, teljessége a létezés érzéki élvezetében fellelhető teljességé. Ifjúság, nyár, életöröm sugárzik a művekből, a kék és napfényes színekből, a telt és érett formákból és a szenzuálisan megmunkált felületekből. Ez a szenzualizmus teljesen megfér az absztrakt és kubisztikus formákkal, bár Korniss szívesen használ a kemény hatású olajfesték helyett pasztellt, amely a felületeket még teltebbnek, testesebbnek mutatja, és az absztrakt formahatároknak is elevenséget kölcsönöz. A Korniss-képek élettelisége és szenzualizmusa azonban korántsem azt jelenti, hogy a festő enged a benyomások spontán örömének. A kornissi vitalitás a lét teljességének átéléséből, mitologikus teljességből születik, és nagy időbeli távokat, generációs tapasztalatokat tartalmaz. A Korniss-kép oly lakonikusan és ugyanakkor oly konkrétan és érzékien fogalmaz, mint az ősi mondák.

A képek témája az én és a világ, a belső és külső világ harmóniája. E témának megfelelően a festő szabadon társítja az ember közvetlen környezetének és tágabb világának tárgyait, az egyéni és a közösségi életben funkcionáló tárgyakat, illetve azok jelzéseit, a jelenlevőt és az emlékképszerűt, a konkrétra utaló formát és az általános érvényűvé absztrahálódottat. A csendélet jellegű mikrokozmosz-kompozíciók mellett Korniss másik vezérmotívuma a fej. Az emberi arcmás nem portrészerű — még önarckép esetében sem. Korniss fő törekvése, hogy plasztikájában fellelje ugyanazokat az állandókat, mint a környező tárgyak együttesében. Ekkor is a kubista és a népi ábrázolás redukciós módszeréhez folyamodik. Így néha a geometrikus formákat hangsúlyozza, máskor meg a népművészet erős lokális színeivel, faragott Krisztus-fejekre emlékeztetően, rusztikusan fogalmaz (*Gondolkodó, Kékkendős lány, Narancs női fej, Szakállas önarckép*). Néhány kisebb méretű akvarellban és gouache-ban az emberi arcmás
1049 és a „ház" összevonásával kísérletezik (*Ház-fej, Fejkonstrukció, Bucsu, Madaras fiú*). A két motívum egyetlen struktúrába foglalásával a szellemi és fizikai, a belső és a külső világ harmóniáját keresi.

A teljesség igényével fellépő kompozíciókat kisebb lélegzetű munkák sora kíséri, amelyekben — mintegy a fellelt harmónia kontrolljaképpen — Korniss szabadon engedi érzelmi és idegreflexióit. Ezek a kevésbé zárt kompozíciójú, szabadabb ecsetkezelésű, többnyire kisméretű akvarellek, temperák, olajképek meditatív, a jelenlevőn túli tartalmakat felölelő voltukban is magukon viselik megszületésük pillanatának hangulati állapotát.

Korniss életébe a háború 1940-ben szólt bele drasztikusan az első behívással, majd 1943-ig az orosz hadszíntér következett. De a fasizmus ezután is, minden oldalról és szüntelenül jelen volt mindennapjaiban. Felesége és barátainak egy része zsidó volt. Leszerelése után Fekete Nagy Béláék kerámiaműhelyében dolgozott, ahol életmentő hamis papírokat is készítettek.

Az események nem váltottak ki direkt művészi reakciót belőle, sőt mint legközelebbi társat nem érintette Vajda kései szürrealista nyelvezete sem, amely pedig ezekben az években szuggesztív erejével iskolát teremtett. Egyes esetekben azonban kétségtelenül a megrendült idők voltak azok, amelyek spontán reagálásra késztették. Néhány tájképszerű olajfestmény 1941—1943-ból ideges, kevéssé
1050 kontrollált szellemi állapotban enged az anyag és az eszköz önálló drámai mozgásának (*Viharban, Puszta*). Korniss œuvre-jében a vezérfonalat nem a festői stílus, hanem a tematikában megjelenő problematika adja. A gondolat — alakulásának különböző fázisaiban — vázlatosabb vagy komplexebb formában, átmenetibb, lazább kezelésben, illetve a véglegesség érzetét keltő, tiszta kontúrok között és felületmegdolgozással jelenik meg. Ennek megfelelően váltakozik a technika és az ecsetkezelés.

Korniss felfelé ívelő pályáját a második világháború keresztbe metszette, de nem okozott benne törést. Helyesebben a többszöri nagy váltás ellenére is egységesnek tekinthető, mert középpontjában egyetlen
1048 domináns gondolat működött: a személyesen átélt társadalmi valóságból a rend, a szabály, az értelem képi kifejtése. Életművének alapgondolata rokon a francia Matisse-éval, aki szerint a dolgok nyers bemutatása helyett azok artisztikus életrekeltésén kell dolgozni, és a szépség magasabbrendű eszménye alkalmasabb a dolgok kifejezésére, mint „a konkrét mozgásokat még tartalmazó átmeneti fázisok".

ÁMOS IMRE

Ámos (1907—1944) a második világháborúba torkolló nemzeti tragédia szenvedő alanya és vizionárius megjelenítője volt. Zsidó családból származott, apja rőfös Nagykállón, ő 1926-ban jött Budapestre. Rövid ideig a Láng Gépgyárban festő és zománcozó volt, majd három évig a Műegyetemen tanult. 1929—1934 közt a Képzőművészeti Főiskolán Rudnay Gyula tanítványa volt. Mire a főiskolát elvégezte, számos kiállításon szerepelt már, és több elismerést kapott. Korai munkáiban elsősorban Rippl-Rónaihoz és a posztimpresszionistákhoz kapcsolódott. Közülük Berényt érezte a legközelebb magához, aki 1936-ban úgy vélekedett, hogy „a jövő piktúrája Ámosé”. Egy egész korszaknyi idő telt el életében az alatt az alig három év alatt, melynek elmúltával, 1939-ben, naplójegyzetének tanúsága szerint, már csak „egy fáradtságból fakadó lecsöndesedés” képviselőjét látta Berényben, akinek művészetéhez nincs többé köze.

Ámosnak a festészet olyan vízió volt, amelyben a személyiség nem a pillanat hangulatában, hanem a maga szellemi-lelki teljességében, múltját, származását, intellektuális élményeit értékelve, feldolgozva jelenik meg. Meg kellett találnia ehhez a komplexitáshoz a szimbolikus jelentésre alkalmas festői nyelvet. A kortárs posztimpresszionista festők között Berény szolgáltatta a legmegfelelőbb példát síkban tartott formáival, lágy színeivel, dallamos kontúrozásával. A közelmúlt festői közül Gulácsy áhítatos, lebegő álomvilága ragadta meg, a francia Nabis-k pedig kidolgozott szimbólumrendszerükkel jelentettek sokat számára.

Az előképekhez még iskolásan kötődő fázist két képpel lehet bemutatni: az *Egy loggia előtt ülő férfi félalak* (1930) dramatizált, kemény megformálása, nagyon bőkezű festékhasználata még Rudnayra utal, a *Gond* (1931 körül) télies hangulatú enteriőrje a profilban ábrázolt nőalakkal együttesen értékesíti Berény és a Nabis-k tanulságait. De ezekkel a képekkel szinte egy időben, már teljes vértezetben, nemcsak az előképektől, de a környező valóságtól is védetten megjelent Ámos sajátos piktúrája. Képei álomittas víziók, melyek gyermekkora és kora ifjúsága elmosódó emlékeiből táplálkoztak. A lágy színek alig tudnak áttörni a múlt ködén, a réveteg tekintet a múlt értelmét és jelentését fürkészi (*Kettős arckép,
Anyám emléke, Szőlőevő, Dédnagyanyám tükre előtt* — 1933—1935 között), a gesztusok időtlenek és 586
kultikus jelentésűek, a tárgyak — egy halászasszony kosara, gyümölcs vagy korsó — az „élet” tiszteletére
elhelyezendő áldozati ajándékok (*Halászasszony, Tengerből, Asszonyok a forrásnál* — 1934—1935 592
között). Ritka kivétel a korai képek között a *Tél* című csendélet (1930), amelyen az Ars Una folyóirat és egy Ady-maszk konkrétabban jelzi Ámos intellektuális hitvallását. A technika nagyon lényeges szerepet játszott művészete valamennyi fázisában. A látomások réteghalmazát a vékony olaj áttetszősége vagy a pasztell lágysága tudta közvetíteni. Később a történelmi eseményeknek az a felgyorsult dramatikája, amely kényszerűen megszüntette a távolságtartás lehetőségét, direktebb akciókat követelt tőle, harsányabb technikát, erősebb olajszíneket. De bármennyi változáson keresztül is, egész életművében fontos szerepet játszott a fekete-fehér, sokszorosított grafikai és rajzalakítás. Az előbbinek pasztózus lehetőségei vagy erős kontrasztjai, az utóbbinak idegreakciókat közvetíteni tudó érzékenysége bizonyult nélkülözhetetlennek. Mindemellett Ámos vonzódott a gondolat irodalmi értelemben is teljes kifejezéséhez, így a grafikai sorozat műfajára is felfigyelt. Első korszakának reprezentatív műve volt a *Víztől vízig* című, 30 linóleummetszetből álló, képregényszerű, biblikus történet. Ámos egy esztétizált életforma lehetőségeire született. Minden adottsága — vonzalma a zenéhez, költészethez —, művészi sokoldalúsága erre predestinálta. Tehetséges volt zenében és irodalomban is, bár ezek az adottságai szerencsésen alárandelődtek művészi nyelve alakításának. Tudott zenélni és írt verseket — ezekben példaképét, Adyt nem is kísérelte meg utolérni, később érezhetően Kosztolányi hatott rá. Naplója, melyet 1935-től vezetett, és amelyben a maga érzelemvilágát, művészeti törekvését világosan megfogalmazta, fontos kor- és művészeti dokumentum. 1935-ben „asszociatív expresszionizmus”-ként jellemezte művészetét. Alig egy évvel később ezt így fejtette ki: „. . . nem tudok elképzelni újat, csak ami a legbensőbb lelkiélettel függ össze, és azt adja valaki vizuális festői formában. Hiszek az ihletnek nevezett elcsépelt frázisban olyan értelemben, hogy azok a ritka percek mintegy transzbeli állapotot jelentenek, amikor az emberből felszínre kerülnek legőszintébb érzései.” Szinte megszállva dolgozott, mint a hipnotizált, s mikor felébredt, alig tudta, mit csinált. „Talán az emberiség történetében lesz még egy olyan

korszak is, mikor az igazi művészek csak azok lesznek, akik magukat transzba hozva adják az emberi érzések olyan formáját, melyek a tudatalattival, az álommal, a kozmikus erőkkel lesznek összefüggésben ..."

1935-ben házasságot kötött Anna Margittal, együttműködésük elősegítette művészetének eme törekvéseit. „Mi a teljesen szubjektív emlékképekből táplálkozó víziós képekre helyezzük a fősúlyt (főképpen én)" — írta kapcsolatukról.

Ekkorra már több elismerés érte. 1933-ban megkapta a Tavaszi Szalon dicsérő oklevelét, 1934-ben első díját. 1935-ös Ernst Múzeum-beli kiállítása elismerő kritikákat kapott. 1936-ban az Ernst Múzeumban Anna Margittal közösen rendeztek gyűjteményes kiállítást. Tagja lett a Munkácsy Céhnek és 1936-tól a KUT-nak. Szentendre 1937-től nyári munkásságuk színhelye lett. Ugyanebben az évben az utolsó hónapokat Párizsban töltötte feleségével, nagy nyomorban, de nagy élményeket szerezve. Személyesen megismerkedett Chagall-lal és láthatta Picasso műveit. Ez a két művész volt rá a legnagyobb hatással, és csak utánuk következett Braque, Matisse és Rouault. A Chagall-lal való ismeretség tematikusan is nyomott hagyott művészetében, amit a *Chagallról gondolkodom* című ceruzarajz, a *Chagall-portré* vagy egy párizsi tintarajz tanúsít (*Önportré,* baljában virág, előtte könyv, rajta Chagall, Picasso, Braque, Matisse, Rouault neve). Párizsban feljegyezte: „Picasso tette rám a legmélyebb hatást ... eleinte, mikor még egy-egy absztrakt képét láttam, nem hittem az őszinteségében, de mikor jobban megismertem az œuvre-jét ... csak a legnagyobb tisztelettel és bámulattal tudtam nézni későbbi és tőlem távol álló munkáit ... Ő nem fél időben kevert stílusban dolgozni..." Ez az értékelés utal arra, hogy maga Ámos még keresi a maga stílusát, és az átvételekhez Picassótól ösztönzést kapott.

1937, a Chagall-lal való megismerkedés és a most már végképp művészi otthonául választott Szentendre új korszakot indított művészetében. Szemléletmódjának az a sajátossága, hogy számára a realitás jelenségei szürreális — térben, időben, valóságszférában korlátozatlan — víziókat tolmácsoltak. Művészi nyelve Chagall hatására felszabadult, jelképrendszere új elemekkel gazdagodott. Az emlékezés fátyla, a posztimpresszionizmus ellágyított festőisége Szentendre szellemi atmoszférájában valósággal szétszakadt. Ezek azok az évek, amikor a körülötte súlyosodó és személyes létét mind szorosabb gyűrűbe kerítő történelem valóságával közvetlenül szembesült. Még mindig a gyermekkor adja festészetének motívumanyagát, de az alakok, a helyzetek most sokkal konkrétabbak, mint korábban. Mintegy ködből bontakoznak ki a nagykállói zsidó közösség valóságos alakjai, hogy átvegyék az élet-körforgás időtlenségét kultikus ajándékaikkal biztosító áldozathordozók helyét. Mitikus alakok ők, akik erőt sugároznak a kiszolgáltatott „álmodó"-nak. A képek alapvető tematikája az álom. Ámos — Chagall hatására — a képfelületet a valóságtól a képzeletbeliig tágítja; ezt a dimenziót tematikusan is jelzi. Sokszor van jelen a képen a víziót látó valóságos személy, valóságos helyzetben. Ámos ezt a dualizmust festőileg egyetlen, határokat elmosó expresszív kolorizmusban oldja fel (*Álmodó,* 1938; *Öreg templomszolga mennyországra gondol, Álom a medvetáncoltatóról,* 1937). Így írt erről 1937-ben: „A lefestett natúrából vett motívumok csak arra szolgáljanak, hogy hozzájuk asszociálódva jelenjék meg a víziószerű látomás. Szerintem olyan képeké a jövő, amelyek nemcsak egy-egy lírai hangulatot, csendes mélázást keltenek a szemlélőben, hanem a motívumokkal való asszociálás és a víziószerűen felrakott képelemek révén a szemlélőkre szuggesztíven hatnak, s bennük talán ugyanazokkal a motívumokkal összefüggő feszültséget, gondolkodásra késztető szellemi tevékenységet idézik elő." Az álomképekhez Szentendre alkalmas területnek bizonyult. Még 1939-ben is idilli helyként jellemezte: „Gyönyörű kis városka, tele készen megkomponált témákkal, öreg, szűk utcácskák, régi kapualjak, egy gyönyörű, elhagyatott, romladozó templom valami furcsa légkörrel telítik ezt a helyet. Estefelé valószínűtlenül kékes-lilás hegyek, és rendkívülien szép holdas esték, amikor a hold vakítóan foszforeszkál az ócska templomfalakon. Itteni munkáim mind valami misztikus telítődöttséget kapnak." Szentendrén baráti kapcsolatok szövődtek az ott élő művészek között. Ámos a legközelebb Paizs-Goebel Jenőt érezte magához — két rajza is tanúskodik erről: *Goebel a cirkuszban* és *Paizs-Goebel mesél* (mindkettő 1939). Feleségével együtt baráti szálak fűzték még Barcsayhoz, Kmettyhez, Vajdához és feleségéhez, Vajda Júliához, valamint Bálint Endréhez. Ezek a kapcsolatok szinte védőburkot vontak köréje.

1938-tól egyre érezhetőbben jelent meg művészetében a borzalom. Mitikusan jelentkezett ugyan, álomvíziókban, de a halál különböző mezeiben. A képi hasonlatok megsokszorozódtak. Ámos

fenntartotta a szellemi-művészi principium jogát és hatalmát, hogy a jelenségeket értelmezze. A *Sötét idők* című enteriőrben, amelynek elrendezése igencsak hasonlít Derkovits *Téli ablak*ához, a petróleumlámpa fénye és a kis főző-melegítő még elűzi a látomásokat. Nem sokkal ezután azonban a gyilkos angyalok, kések uralma elháríthatatlan lett, elszáradt fák utalnak az életfa pusztulására, a lángok már nem melegítenek, hanem pusztítanak. Ámos vizionárius módon minden mozzanatát átélte annak a kérlelhetetlen folyamatnak, ahogyan a fasizmus közelebb férkőzött életéhez. Ez a halálos, álmodó és esztétikus lényétől idegen kényszer arra szorította, hogy heterogén és allegorikus eszköztárából a vonal és forma önmagában jelentős kifejező lehetőségeire koncentráljon, hogy élet és pusztulás, a halálban is a túlélés nagyon sűrítetté vált szintjeinek az ő személyes sorsával hitelesített grafikonját felrajzolja.

Szemléletének alakulását Vajda Lajoshoz való viszonyán lehet mérni. Hogy barátilag kötődött hozzá, azt rajzai, a Vajda-portrék is bizonyítják, köztük az ironikus című *Vajda mint Robespierre* is. Naplója többet árul el a vajdai szemlélettől való távolságáról, illetve a hozzá közeledésről. 1936-ban még így írt: „nem bírja őszintén adni magát, kötik a látott és tapasztalt dolgok... Alapjában véve szentimentális, romantikus ember, de az érzéseit elnyomja magában, s csupa száraz, kemény formalizmust ad, pedig lenne kimondanivalója." 1941. november 7-én, Vajda halála után pedig: „Átnéztük Lajos munkáit. Egészen lenyűgöző hatást tettek rám, különösen a legutóbbi munkái. Mintha egy más világi vagy más bolygóbeli, eddig nem látott furcsa, szövevényes élet kivetítései lennének. Szuggesztív kavargása a vonalaknak, formáknak, kozmikus örvénylések, álombeli figurák toldott-foldott darabjai keringenek a fehér papiron... minden vonás... tervszerű egyensúlyban van." Majd 1943. november 7-i jegyzetében: „Vajda az absztrakt ábrázolás egészen tiszta, magas fokáig jutott el... későbbi dolgain... már nem rajzol és fest, ... hanem jeleket ír a felületre, melyek hieroglifái egy vége felé közeledő élet vetületeinek." Ezekből a sorokból nyilvánvaló, hogy Ámos nemcsak Vajda művészetét értette meg, hanem szemléletes, elemző megfogalmazása a személyes érdekeltségre is utal. Egyre inkább a maga sorsának paradigmáját érezte meg a Vajdáéban.

Az első munkaszolgálatos behívásig is sok nélkülözéssel és mindinkább súlyosodó külső megaláztatásokkal kellett szembenéznie. Ez időszakban képei — továbbra is valóság és jelképek elemeiből 861, 883, 882
komponálva — fájdalmas, kavargó látomások, kiáltó színekkel, szaggatott formákkal. Az asszociációkat a jelen és a félelmetes jövő kényszerítette fantáziájára, akár Szentendre a kiindulási pont (*Árvíz Szentendrén*, 1938; *Cirkusz Szentendrén*), akár lazábban kapcsolódtak konkrét színhelyekhez (*Festő égő háza előtt*, 1940; a *Sötét idők-képek*, 1938—1940; *Kabalista*, 1938; *Háború*, 1938; *Önarckép angyallal*, 803
1938, *A halál angyala*, 1938, *Hajnalvárás*, 1939 körül). *14 ünnep* (1940) című linóleummetszet-sorozata a zsidó ünnepekről az egyetlen kiútnak érzett vallási kötődés rögzítője. Ettől kezdve sorozatosan behívták munkaszolgálatra. 1942—1943-ban másfél évet töltött Ukrajnában; súlyos betegségeken esett át. 1944-ben ismét behívták — ekkor Szolnokra —, ebből az időből vázlatkönyve maradt fenn. 1944-ben őt is német koncentrációs táborba hurcolták. A szemtanúk legutoljára egy türingiai falu melletti lágerben, Ohrdurf Nord-ban látták. A katonai szolgálatok mind rövidebb szüneteiben jórészt csak tusrajzokat, ritkábban akvarelleket készített az életét folyamatosan végigkísérő ceruzarajzok mellett, hol finom, érzékeny kontúrvonallal, hol az ecset vad futamával. Színei erősödnek, a kontúrok megvastagodnak, a jelképek mind fenyegetőbbek: óra, kés, kard, fejsze, megcsonkított fák és az angyal, aki most nem álmot, hanem halált hoz. Ezek a jelzések kaptak főszerepet az 1944-ben (április 18—május 9 között), a sárga csillag bevezetése után készült, számos vázlatból és 12 tusrajzból álló *János jelenései* sorozatban. A látomások mind szorongatóbbak és a valósághoz közelítőbbek lettek, míg végül a két szféra szinte XXIII
egymásba olvadt, mint életében is (*Önarckép ravatalon*, 1943; *Emberpár drótkerítés előtt*, 1940 után; *Megméretett*, 1940 után; *A Tetű*, 1943; *Gettó*, 1944; *Kettős arckép*, 1940 után; *Szörnyű idők*, 1944). Ámos azonban még ekkor is a lélek belső békéjéhez vonzódott igazában, és hősiesen igyekezett — ameddig lehetett, sőt még tovább is —, hogy távol tartsa az iszonyatot, melynek valóság voltába egészen élete és meghurcoltatása utolsó évéig nem tudott belenyugodni. Ezt mutatja utolsó műve is, a *Szolnoki* 1072
vázlatkönyv 1944 augusztus—szeptemberében, pár héttel elpusztulása előtt készült 40 tintarajza, a szörnyvíziók közt idilli jelenetekkel; az új, most már irtóztatóan konkrét összefüggésben felmerülő tárgyak: a kés, tűz, fűrész, oroszlán; s mind gyakrabban, végül a sorozat lezárulásaként is: a megfeszíttetés.

PAIZS-GOEBEL JENŐ

Paizs-Goebel (1896—1944) azok közé a ritka, rendhagyó személyiségek közé tartozott, akiket nem lehet művészeti irányzat nevével jellemezni, de akik csak belső valójukra figyelő művészetükben olyan emocionális területeket mozgósítanak, olyan vágyaknak és álmoknak adnak hangot, amelyek látomása nélkül a kor emberének szellemi-lelki arculata hiányos lenne. Ezek a korszak intellektuális iskolateremtőinek munkásságában megvannak ugyan, de már feldolgozottan, áttételesen, a képek eredeti gazdagságától megfosztottan.

Paizs-Goebel jelentősége Gulácsy Lajoséhoz mérhető a magyar művészetben. Ha azt a helyet tekintjük, amelyet a harmincas évek közepén, az igen feszültté, tendenciáiban polárissá váló magyar művészetben elfoglalt, szerepét ahhoz a szerephez hasonlíthatjuk, amelyet Rousseau játszott a századelő Párizsában Picasso és barátai körében.

Német eredetű — Goebel nevű — családja Bécsből jött Magyarországra a 18. század végén, és hamar meggazdagodott. Gyermekkorában skarlátba esett, ettől egész életére rosszul halló, nehezen beszélő és sánta lett. Iskoláit magántanulóként végezte. Ez a körülmény csak erősítette hajlamát a befelé fordulásra, öntörvényű világának kialakítására. Rajzolni — viszonylag korán — a család barátjának, Bellony László festőművésznek az irányításával kezdett. 1915—1916-ban üvegfestést tanult az Oroszlán utcai Iparrajziskolában, 1916—1924 között pedig a Képzőművészeti Főiskola festőszakán előbb Zemplényi Tivadar, később Réti István növendéke volt. Rajzok és festmények sora tanúsítja a Réti-növendékekkel, Szőnyivel, Aba-Novákkal való rokonságot. Ő is láncszeme annak a sorozatnak, amely a Nyolcak és aktivisták monumentális kompozíciójától a húszas évek közepére egyfajta patetikus, naturalista elemekkel telítődő klasszicizmushoz vezetett.

Hamar jutott elismeréshez. Már főiskolás korában, 1920-ban kiállított a Műcsarnokban, 1922-ben kitüntetést kapott. 1924-ben Nemes Marcell-ösztöndíjjal Párizsba utazott, ahol 1925-ben önálló kiállítása volt, és hazatérése előtt a barbizoni művészek társasága tagjává választotta, jelezve, hogy akkori munkásságát szellemük szerintinek érezték. Hazajövet, 1926-ban Nagybányán töltött fél évet. Itthon festészetében ismét megerősödött a mitologikus-irodalmi tematika jelentősége. 1926 őszén, Szentendrén nyolc volt Réti-növendék között állított ki, akikkel együtt alapítója lett 1928-ban a Szentendrei Festők Társaságának. 1928-tól szignált Paizs-Goebel néven a korábbi Goebel helyett.

Első igazán önálló, magára találó korszaka a harmincas évek első felében bontakozott ki — ezeken a művein bűvöletes színerdő vonja be képeinek tiszta szerkezetességét; képzelete bármely helyszínt maga köré varázsol, reneszánsz palazzót vagy vad dzsungelt. Álomvilágban él, olyan városokban és olyan természetben, amelyekben szüntelen csodák történnek — és amelyek egyetlen közös törvénye, hogy nincs közük a jelenhez.

Éles határvonal húzódik húszas és harmincas évekbeli munkái között. Az előbbi minden változásával együtt is a fiatal Szőnyi nevével fémjelzett posztavantgarde klasszicizmus jegyében állt — líra és heroizmus, cézanne-i képszerkesztés és fény—árnyék-modellálás vegyült benne. Franciaországi útjának művészi tanulságai és kedvelt szimbolista költőinek hatása csak a harmincas évekre értek be. Ugyanakkor egy más irányból jövő hatás is megragadta, az olasz pittura metaphisicára visszavezethető neoprimitív szürrealizmus, amely az évtized végén már több csatornán keresztül is erősen befolyásolta a magyar művészetet.

A következő évek képein egy önmagában felidézett és csak benne létező álomvilág elevenedett meg, egy belső aranykor, ember és természet, állatok és növények testvéri összefonódásával. „A mesék és a csodák boldogító világaként éli meg közvetlen környezetét. Osztozik a gyermekek és együgyűek égi kegyelmében, s már itt a földön, ebben az esetleges és szomorú világban megtalálja az elveszett paradicsomot" — írta Kállai Ernő. Míg korábbi képeire az olajtechnika és a homályos, oldott tónusok voltak jellemzőek, most — részben Olaszországot járt egykori társai hatására — gyakran használt
354, 407 temperát [*Önarckép virággal*, 1930; *Holdas táj*, 1930 körül; *Őserdőben*, 1930; *Aranykor (Önarckép*
522 *galambokkal)*, 1931; *Tél*, 1932; *Lágymányos télen*, 1932; *Hellász (Görög emlék)*, 1933; *Csopaki álom*,
521 1932; *Rákos csendélet*, 1930-as évek eleje].

Kibomló önálló színvilága egyelőre a vonalak uralma alatt állt: ez üvegfestő indulása kései gyümölcsének is tekinthető. Bármennyire fontos, sőt érdekfeszítő ebben a periódusban képeinek témája — most nem ennek szimbolikus jelentése a domináns, mint korábbi klasszicista műveiben, hanem a szín-forma vízió elementáris erejű közlése.

Elismertsége ezekben az években tovább emelkedett. 1929-ben ezüstérmet nyert a barcelonai világkiállításon, 1931-ben és 1935-ben az Ernst Múzeumban állított ki, a KÉVE és a KUT tagja lett, művei nemcsak közönséget, hanem vásárlókat is vonzottak. A Szentendrei Művésztelepnek ezekben az években talán ő volt a legnépszerűbb alakja. Később mindez megváltozott. Hogy a korszak is változott, azt érzékenyen mutatta művészetének új alakulása. A téma Szentendre köré kezdett szűkülni, a mindennapi környezetre. Vége szakadt a szikrázó színeknek, a csodás, rajzos arabeszkekben repdeső formáknak is. A temperatechnikát visszaváltotta az olajfesték uralma, kevésbé szeretett most tussal rajzolni, inkább kedvelte a lágyabb akvarellt. Olyan tematikai és eszközbeli egyszerűsödés volt ez, amely nagyobb mélységek átéléséhez szabadított fel energiákat. A mindennapok témájával nem a mindennapok szintjéhez közelített Paizs-Goebel, éppen ellenkezőleg, eddigi csapongása a heterogén álomszintek között egyetlen sors és természetlátomássá mélyült. Minden egyes képe valami különös transzparenciával a közvetlen fizikai látványban a tudati és érzelmi rétegek mélységbe vezető régióit vetíti egymásra.

A klasszikus emlékek, egzotikus vagy álmaiból felépített tájak helyett egyszerre az őt közvetlenül körülvevő világban, „Szentendre visszhangos utcácskáiban, házaiban, udvaraiban és gyümölcsöskertjeiben, ebben a szűk, szögletes zsúfoltságban tárul fel előtte a régen vágyott paradicsomi varázs, a csodálatos menedék, amelyben elrejtőzhet”. Az előző korszakból való átmenet reprezentatív művei: a *Szamárhegy,* 1933; a *Cséplés,* 1933; az *Hommage à Van Gogh* és a *Szentendrei kishíd,* 1934. Az utolsó évtized képeiben a körülvevő valóság jeleneteit szellemítette át víziókká, sugárnyalábokkal, fénykévékkel teremtve távlatot a való formák és átszellemített kifejező értékük között. A fő művek: *Havazik,* 1939; 875
Teraszon, 1940; *Lola a kertben,* 1942; *Labdázók,* 1943; *Gyümölcsbolt,* 1940 után; *Cirkusz,* 1940 után; *Szerelem,* 1940 után.

„P. G. J. újabb képein — írta Kállai ezekről a művekről — az egymás hegyén-hátán szorongó, olykor szivárványos színrovátkáknak bonyolult sűrűje, valósággal dzsungelszerű vegetációja támadt. De ha kissé huzamosabban nézzük ezt a bűvös szín-rengeteget, akkor látszólag kusza mélyből lassanként egyre tisztábban és határozottabban lépnek elénk a tárgyak és alakok, és egyre pontosabban tájékozódhatunk a szövevényes térben, amely titokzatosan magában rejti őket. Az elaprózott pigmentszálak nyüzsgő sokadalmában — tökéletes, konstruktív rend uralkodik!”

Amilyen kétségtelen, hogy Paizs-Goebel a szó szellemi, és nem pusztán földrajzi értelmében is szentendrei festő volt — vagy pontosabban: lett —, éppúgy el lehet mondani, hogy végső soron magányos utat járó, hatásokat sokkal inkább kisugárzó, mint befogadó alakja volt a második világháború előtti másfél évtized szentendrei festészetének. Nem mintha nem lett volna fogékony, de amit másoktól kapott, azt elsősorban 1930 előtt kapta, és lassan saját világa alakulásának törvényeitől megszabott módon és ütemben dolgozta fel: az 1920-as generációtól kapottakat első nagy korszakának műveiben, Nagybányát például az utolsó korszakába átvezető *Fuvaros*ban (1939), amelyben félreérthetetlenül Ferenczy Károly 1903-ban készült *Márciusi est*je visszhangzik, az epigonok fölött visszanyúlva az iskolaalapító mesterhez, felismerve az impresszionizmushoz közelítő naturalizmus felszíne alatt a konstrukciót. A minden természetiben meglevő szerkezetesség, amelyet Cézanne-tól tanult meg, legoldottabban megfestett képeit is látens módon szervezi.

Sehova nem tartozásának, művészi magába zártságának, az önmaga számára járható út aszketikus szigorúsága keresésének szembetűnő példája, hogy kezdetben mitologikus-biblikus témákkal, majd egyes szimbolikus tárgyak szabad alkalmazásával jelképeket kereső és kialakító művészetében milyen domináló szerepe van az önarcképnek. Egész művészi pályájának történetét pontosan el lehet mondani az önarcképek sorolásával: a párizsi kettős arcképtől és a barbizoni oldottabb akvarellképtől a színeiben még a Réti-iskolát idéző, szigorú szerkezetű nagybányai *Asztalra támaszkodó önarckép*en (1926), a szentendrei évek kezdetén készült, már önálló forma- és szerkezetvilágát építő, egzisztenciális helyzetének tudatát vizionárius pontossággal interpretáló *Szent Sebestyén* önarcképen, az első nagy 253
korszak paradicsom-világának fő művein [*Aranykor (Önarckép galambokkal), Rákos csendélet*] 407, 521

megjelenő alakján, majd az utolsó korszak 1941-es önarcképén az elkínzott *Szakállas önarcképen* (1942)
1058 át a végső látomások sorába tartozó *Tágra nyílt szemű önarcképig* (1943).

Paizs-Goebel ki tudta bontani Szentendréből azt, amit ez a város kínált; a tárgyak, jelenetek formai értékében fellelte a fizikai jelenléten túli, tágabb létezés témáját. De abban az erőtérben, amelyben a Szentendre létrehozta konstruktív és szürreális irányulások alakultak, ő teljesen egymaga volt. Barátságai révén sem kapcsolódott senkihez. Utánozhatatlan volt.

A harmincas évek közepétől a művészeti közélet rohamos degradálódásával az ő helyzete is romlott. Hosszú évekig tartó szünet után, 1943-ban volt csak kiállítása. A csönd növekedett körülötte, művei ekkor már jórészt műtermében maradtak. A diszkrimináció ezt a nem politizáló, de független szellemű művészt is súlytotta.

1944-ben agydaganat következtében halt meg.

MARTYN FERENC

Martyn Ferencet (1899—) már kezdettől igen erős szálak kötötték a kor európai törekvéseihez, noha indulásában anyai nagyapja, „Piacsek bácsi" segítette, aki a Kaposvárott letelepedő Lazarine — Rippl-Rónai felesége — magyar tanítójaként került kapcsolatba a festő családjával. Martyn első tanítómestere Rippl-Rónai lett. „Paradicsomi világ volt — írta Martyn visszaemlékezésében. — Igaz, benne inas voltam, amolyan hozd-vidd, igazi inas, aki ott állt a festő állványa mellett kereken húsz esztendeig."

Franciás műveltségéből, ír őseitől örökölt kalandozó természetéből, legfőképpen igényességéből következett, hogy — fojtónak találván az ellenforradalmi korszak levegőjét, művészetpolitikáját — 1925-től 1940-ig Párizsban kereste a művészi önkifejezés lehetőségeit.

Franciaországban az absztrakt festészet felpezsdülésének lehetett tanúja. Első párizsi éveiben nem annyira a tiszta elvonatkoztatás, mint inkább a konkrét motívumokkal benépesített, hermetikus térkonstrukciók gondolata foglalkoztatta. E művei leginkább a dessaui Bauhaus produkcióival rokoníthatók, mindenekelőtt Oskar Schlemmer világával. Martyn „párizsi Bauhaus"-anyagának java elpusztult vagy lappang, hasonlóan a külföldön keletkezett művek többségéhez. Az 1927-ben készült *Bábuk* című mű — forgástestekig egyszerűsített, marionettszerű figuráival — és az 1928-ban készült *Kompozíció* — metafizikus ízű ábráival — mégis képet ad a festőnek arról a korszakáról, amelyet egyaránt jellemez a steril újklasszicizmus tisztaság utáni vágya és a képépítés forradalmian új, illuzionizmust kerülő módszere. E szokatlan hangvétel hazai viszonyok között akkor sem találhatott volna jelentősebb visszhangra, ha az 1929-es, Tamás Galériában rendezett kiállítás anyaga érettebb, kiforrottabb. Rabinovszky Máriusz a Nyugatban egyebek között ezt írta: „. . .egy-egy tárgy majdnem csendéletszerűen bukkan elő, egy-egy testrészt primitív rajz jelez, más testformák mértani sokszöglapokká alakulnak. . . Logika? Még nem. Csak a keresés logikája van jelen."

A keresés logikája szerint Martyn az évtizedfordulón szükségszerűen egy szenvedélyesebb és egyértelműbb festői megoldáshoz jutott el. Az ő pályáján is fordulópontot jelentett az 1930-as év, ekkor ismerkedett meg ugyanis a nonfiguratív művészet reprezentatív párizsi csoportosulásának eredményeivel, a Cercle et Carré újabsztrakt műveivel, majd két évvel később a széthullott társulás utódjával, az Abstraction—Création-mozgalom produkcióival. Georges Vantongerloo-val és Auguste Herbinnel kötött barátsága révén hamarosan maga is a csoport aktív kiállító tagja lett. Az Abstraction—Création, az „elvont alkotás" nevet viselő művészegyesülés sajátos átmenetet teremtett a formaanalízis radikális megoldásai és az elmagányosodott individuum önkényes jelképei között. Az újítás tradíciójának védelmére és a fenyegetettség aurájának kifejezésére születtek azok a feszes szerkezetbe szorított motívumok, amelyek egyszerűségük ellenére alkalmasakká váltak a szorongás vízióinak közvetítésére. A harmincas évek közepén készült Martyn-művek — azon túl, hogy csoporthoz tartozását mutatták — olyan egyedi jelleggel bírtak, amelyek a metafizikus korszak eredményeinek beépítésére engedtek következtetni. A *Riviérán—Emlék* (1936—1956) áttetsző sziluettjei, *A háború szörnyetege Collioure felett* (1936—1956) című kép tépett szegélyű figurái, az 1933-as vöröskréta *Kompozíció* zsigerekre emlékeztető nyugtalan tekervényei pontosított jelentés nélkül is nyomasztó, ijesztő dzsungelvilág jelenlétéről

beszélnek. A szorongás hangulatának megjelenítése azonban feszes szerkezetbe szorítottan, esztétikus módszerekkel valósult meg. A gonosz erőinek legyőzésére a „pontosan, szépen" kimondott rettenet eszköztárát használta Martyn, akárcsak a kor humanista indíttatású művészgenerációjának java. 1054

Bármennyire integrálódott is azonban az emigráns festő a kor európai művészetébe, s bármennyire idegenkedett is tőle a hazai közvélemény olykori jelentkezései alkalmával (1934: Budapest, Fränkel Szalon, Czóbel Bélával közösen; 1938: Tamás Galéria, az elvont művészet első magyar csoportkiállítása), és bármennyire idegenkedett ő maga az ultrakonzervatívnak tartott magyar művészetpolitikától, a második világháború kitörése szükségszerűen választás elé állította. 1940 nemcsak Martyn pályáján, hanem az École de Paris történetében is cezúra volt. A hadba vonult ország nem tudott — de nem is akart — mit kezdeni nemzetközi művészkolóniájával. Volt, aki táborba került, mint Max Ernst, volt, aki politikai okokból franciának vallotta magát, mint Picasso, és volt, aki hazajött, mint Martyn.

Martyn hazatelepülve természetszerűleg légüres térbe került. Jószerivel csupán Kállai Ernő volt az, aki maradéktalanul lelkesedett művészetéért, és már 1941-ben vetítettképes előadásban tett hitet mellette mint az új magyar progresszív művészet legkiemelkedőbb képviselője mellett. Kállai elemzése inkább formai kérdéseket taglalt, hogy kimutassa: „. . . a folyton változó elemek aszimmetrikus kombinációja" tette voltaképpen lehetővé azt a „dinamikus egyensúlyt, amit mellérendelt tagozatok bonyolult összjátéka kísért", és nem tért ki bővebben a Martyn-képek hangulati elemeire, esetleges jelentésrétegeire.

A negyvenes évek elején keletkezett Martyn-művek azonban nemcsak harmonikusak voltak. Az 929
egyensúly mindenekelőtt a tájképi indíttatású művekre lett jellemző, mint amilyen az *Emlék — Észak-afrikai kikötő* (1942) és a *Souvenir d'Espagne*-sorozat (1943), tehát azokra a művekre, amelyeknek hangulati tartalma az érzéki világ átírásán alapult. Más törvényszerűség érvényesült viszont azoknál a műveknél, amelyekben kötetlenebb, immateriálisabb, intellektuálisabb témát közelített meg vizuális fantáziájával. A *Tête de jeune rabbin* és *Az éjszaka hangján* típusú művekben (mindkettő 1943) már éppúgy túlsúlyra jutott a szürreális, a tudatalattit megmozgató, disszonáns elem, mint Ámos és Vajda ez idő tájt alkotott kompozícióiban. Martyn „hazatérése" tehát óhatatlanul a tartalom módosulását eredményezte. A szakmailag kiérlelt franciás absztrakció szükségszerűen töltődött föl olyan érzelmi és élménybeli motívumokkal, amelyek egyre inkább eltávolították a Club Hispanista internacionális légkörétől, és egyre közelítették a Kárpát-medencében lezajló fizikai-etikai pokolhoz. 1053, 1055

E periódus záróciklusa és egyben a magyar művészeti ellenállás egyik legmaradandóbb tette *A fasizmus szörnyetegei* címet viselő tollrajzsorozat (1944). A nyilvánosság elől sokáig elzárt művek közös jellemzője a vízionárius figurativitás. A hűvös, precíz vonalvezetés ellenére démonikus erő árad a fantázia szörnyetegeiből. Martyn e sorozatban érlelte ki azt a technikát, amelyet később illusztrációs művészetében hasznosított és tökéletesített.

GADÁNYI JENŐ

Gadányi (1896—1960) művészetének fő témája és tartalma a természet, de nem úgy, ahogy azt a posztimpresszionista festészet megközelíti, felhasználva a motívum lírai ihletését. Kiindulása nem szenzuális, hanem meditatív; mélyen foglalkoztatják a festői harmónia törvényei, de nem önmagukért érdeklik ezek az alapelemek, hanem — mint maga megfogalmazta — mert úgy érzi, hogy összevágnak a természet mélyén folyó élet belső lendületével, egyetemes egységével és egyensúlyával.

Gadányi Jenő Budapesten született, szerény anyagi körülmények között élő, ötgyermekes tisztviselőcsaládban. Gyermekkora óta művészi pályára készült, de még érettségi előtt besorozták. Megsebesült, s csak gyógyulása után fejezte be a középiskolát. 1922-ben szerzett diplomát a Képzőművészeti Főiskolán. Mestere nagybátyja, Vaszary János volt. 1927-ben rövid párizsi utat tett egy szerény Szinyei-ösztöndíj jóvoltából, amelyre Rippl-Rónai ajánlotta. Első kollektív kiállítására még ugyanebben az évben, utazása közben került sor Frankfurt am Mainban. Hazatérte után tanár lett az Iparostanonc Iskolában. A Szinyei Társaságba nem jutott be, ellenben a KUT tagja, az UME választmányi tagja lett. Sorozatosan jelentkezett a KUT és UME csoportos kiállításain. Első itthoni gyűjteményes kiállítását 1930-ban, a Tamás Galériában rendezte.

Gadányit indulásakor két hatás érte: a korai konstruktivizmusé — a Nyolcak logikus képszerkesztése —, majd a Főiskolán Vaszary kolorizmusa.

Párizsi tartózkodásának művészi termékei ismeretesek: kisméretű városképek, amelyek mesterének, Vaszarynak hatását mutatják; mind a szín, mind az anyag (ez esetben az akvarell) könnyed, fölényes kezelésű. E könnyedség ellenére is rögtön szembetűnik, hogy a festői gondolkodás a legkevésbé sem impresszionisztikus, hanem építményes. A természet elevensége és a konstruált képiség együttes jelenléte már e kezdeti műveknek is tulajdonsága — de a későbbiekben ez az együttes némiképp módosul, hol egyik, hol másik oldalra billen a mérleg, hogy a maga alakította programszerű szándék a negyvenes években hozza meg képi termését.

A látvány és az élmény, az emlék képi egysége az 1927-ben festett *Falu* című kép. Az ökrös szekéren ülő asszony, a mezőről hazatérő parasztok, a falu házai, temploma, az út menti kereszt, a dűlőút és a falut környező dombok: sok látványmozzanat darabjai, de a képen egységes látványban jelennek meg. Ember és állat, életük körülményei, keretei és a természet egymást átható képzetté alakulnak. A kubizmus és szürrealizmus felszabadította szimultán ábrázolás eszközeivel idő- és térsíkok tágasságát idézte meg Gadányi.

330 *Önarcképén* (1930) a kubizmus és a konstruktivizmus eszköztárát használta. Síkok vetülnek egymásra, ily módon realizálódik képpé a három dimenziós tér a benne levő tárgyakkal, asztallal, csendéleti motívumokkal, a tükörrel s a benne megjelenő arccal. (Hasonló megoldást ismerünk Derkovits
312 *Szőlőevők* című önarcképében, de a rokonság félreérthetetlen Kassák, Kmetty világával is.) Puritán képépítési elvek vezérletében a formák tisztán jelennek meg, s dominálóan kék-szürke-barnás-vörös színegyüttes kíséri őket. Az arc vonásai is tiszták, kemények; etikai vallomás is e kép. Semmi tetszetős és díszítményes nincs benne. A fiatal, kezdő művész teljes érzéketlenségét bizonyítja a környezetében felszínre kerülő lágy, festői iránnyal szemben. A nyugalom függőleges és vízszintes irányú metszéseit erőteljes, diagonális irányok teszik drámaivá. A formák a középpont felé tömörülnek, az ember és a tárgyi valóság egységét akarják kifejezni, de még nem jutnak el az egyneműségnek arra a fokára, amely az életmű későbbi szakaszaiban lesz jellemző.

E korai képek között a bikafejes *Kompozíciót* — amely némiképp Marc képeire emlékeztet — szintén síkok játéka alkotja. Benne azonban a sík formává stilizált, de mégis a reálisra utaló állatmotívum a többi absztrakt síknak, e belső fénytől áthatott, ék alakú képződménynek asszociatív értelmet kölcsönöz. A kép mintegy a világmindenséget mozgató, egymásba átható erők reinkarnációja.

Az *Önarcképnél* és a bikafejes *Kompozíciónál* alig későbbi egy aktképe (csak reprodukcióból ismerjük: Új Szín, 1931). A kép szigorúan konstruktív rendjébe, a síkok és vetületek racionalizmusába valamely ellenőrizhetetlen tényező kerül be. Ez a megfoghatatlan hangulati elem abból adódik, hogy egyes idomok, amellett, hogy a kompozíció értelmes elemei, rejtelmes szerepű, bizarr helyzetű emberi figurákra emlékeztetnek. S ez az elem lesz domináns 1936-ban kiállított *Kompozíciójában* (KUT Kiállítás, Nemzeti Szalon). A kép szobabelsőt ábrázol asztalra könyöklő nővel, az asztalon az *Önarcképről* már ismert kristálypalackkal. Háttérben női akt látható, valamint kitekintés nyílik a felhős-fás tájra. A kompozíció rendjében most is nagy szerepet játszanak a térjelző síkok, de túlnő rajtuk az amorf, a természetből merített formák súlya. S konkrét kompozíciós szerepükkel legalább egyenlő mértékű meghatározhatatlan hangulati jelentésük. A kiszámított, racionális tényezőkkel ugyanolyan erővel szállnak szembe a kiszámíthatatlanok és irracionálisak, a tudott formációkkal az öntudatlan emlékképekből felbukkanók. Nemcsak az alakok elrévedt, merengő magatartásából áradnak ezek, de a képtér szervezéséből is. A síkok által lezárt térrészek közé bizonytalan és el nem határolt térrészek nyomulnak, s egybejátszanak, egymást váltogatják. A külső természet behatol a belső térbe és viszont. Egymásba játszanak a formák és testek, és különállásukat elveszítve, a természet mindent átfogó vérkeringéseként, az élet egységes áramának részeiként, múltnak és jelennek az emlékezetben való egymásba fonódásaként jelennek meg. A természetnek és a valóságnak ez a felfogása, a dolgokról az emlékezetben nyert képzetek érvényre juttatása, aminek legkorábbi megfogalmazása a *Falu* volt, e képen formailag teljesebben nyilvánult meg.

511 1932-ben festett *Lovak* című képén az asszociációs momentumnak a szerepe még inkább megnő. A dolgok kétértelműen jelennek meg. A geometrikus síkokból végképp amorf síkok lesznek, amelyek természeti kép illúzióját hivatottak felkelteni (például: zöld síkban félköríves rajzos bekarcolások fákra

emlékeztetnek). Az alakok áttetszőek, nem zárt testek, szinte egymásba alakulnak. A téma — ember, lovak a tájban — nosztalgikus, merengő érzést kelt, s a természetnek s a társadalomnak arra az eszményi egyensúlyára utal, amelyet szimbolikus jelentésként a Nyolcak fűztek e témához.

Mind a fentebb ismertetett alakos kompozíció, mind a *Lovak* című kép élményének megjelenítéséhez még nyilvánvalóan a szürrealizmus kelléktárához tartozó elemek is járultak, ezek azonban tételes — idegen iskolából átvett — mivoltukban rövidesen csakúgy eltűnnek, mint a kubista fogások.

Gadányi a maga belső és transzcendes természetélményének megjelenítéséhez mindinkább csak elemként használja a konkrét előképeket. Leginkább alkalmasnak bizonyult élménye kifejezésére a tájképi és a csendéleti forma, de ezek állandó kísérője marad még két témakör: a női alakok — egyedül vagy másod-harmadmagukkal, egész vagy fél alakban, aktban vagy ruhában — és a lovak. Felbukkanása óta mindkét témakör végig él az egész œuvre-ben. A nők soha nem portrészerűek, hanem idealizált alakok, cselekvés nélküliek, merengők, az időtlenség érzetét keltik. Ruházatuk — ha van — kortalan lepel, kezük többnyire bizonytalan, félbemaradt gesztusba merevedik, szemük a távolba merül. Mintegy a lét titkát fürkésző lélek megtestesülései ők. Nemegyszer sziklás tájban, hatalmas víz partja előtt jelennek meg, s ekkor — akárcsak a szabad természetben, sokszor vízparton megjelenített lófigurák — az erő, a teljes élet, a korlátozatlan szabadság, a mérhetetlen távlatok, a megalkuvás nélküli szépség vágyát sugallják. De ez a két témakör gyakran annyira telítődik romantikus-tematikus asszociációkkal, hogy az érzelmi és gondolati motiváció továbbépítkezése, szervülése elakad, s a kép inkább illusztrál egy élményt, mintsem művé lényegíti.

Gadányi világában a természetnek és a rendezői elv egységének újabb fázisa a harmincas évek második felében és a negyvenes években alakult ki.

A *Táj lovakkal, Kenyeres csendélet, Fekete táj, Békásmegyeri táj* egyazon elv szerint elgondolt művek. 935, 936
A természeti formák sokkal erősebben jutnak szóhoz bennük, mint a korábbi tájképekben és csendéletekben. A konstrukció viszont nem a természetre kényszerül, hanem annak mint legmélyebb értelme kerül felszínre. A vegetációból s benne az állatokból kemény rend alakul ki, a véletlenszerűből születik meg a tervszerű, néha — mint a *Békásmegyeri táj*ban — ez a rend szoros és zárt kötelékként nyűgözi le a szerteágazó burjánzást. E képek tónusa sötét, színeik fojtottak: komor kékek, barnák, sötétzöldek. A kompozíció fontos eszköze a vastag, erős kontúr, amely hol körülzárja a tárgyakat, hol maguk a tárgyak alakulnak vastag vonásokká vagy vonáskötegekké. Gadányinak az a felismerése munkált bennük, hogy a természet és művészet egymáshoz való viszonya ellentétes, ennek ellenére a természet mint tárgyi jelenség benne van a művészetben. A konstrukció és a természet drámai küzdelmet vív ezeken a képeken, melynek eredménye olyan vibráló egyensúlyi helyzet, amelyben a két feszültség már felbonthatatlanul egymásba kapcsolódó rendszert alkot. Ennek a kompozíciószervülési folyamatnak mellékágát alkotja ezekben az években néhány kísérletinek tekinthető elvont kép. A geometrikus formák nyilvánvalóvá teszik a természeti előképélményt, s a kompozíció láthatatlan erőtől táplált, hatalmas, mozgalmas, kozmikus táj érzetét kelti. A formák súlyos lendületű, körözö mozgásának mintegy erővonala a vaskos fekete kontúr, amely belőlük születik, de uralkodik is rajtuk, hasonló módon, mint a *Kenyeres csendélet*en, a *Fekete táj*on és a többi egykorú természetképen. Ez a módszer Gadányi koncepciója alakulásának első kulminációs pontja. Vele meg tudta teremteni a duális tényezők, a természeti realitás és a szellemi realitás erőteljes kohézióját. Ez a természetkép nem objektív-ábrázoló; arculatában mögöttes világ jelenik meg; érzékletes, testi mivoltában is szürreális. Ez az egyensúly többé nem bomlik meg Gadányi képeiben, de módosul: az erőviszonyok merev feszültsége oldódik, hogy felszínre engedje a formációk végtelen gazdagságát. 1045, 1047

BARCSAY JENŐ

Barcsay (1900—) egy túlnyomóan román lakosú erdélyi községben született, magyar hivatalnokcsaládban. Hogy minél előbb kenyérkereső legyen, szülei a nagyenyedi tanítóképzőbe íratták. Eredetileg zenésznek készült. Házitanítóskodás mellett 1918-ban néhány hónapig a marosvásárhelyi zenekonzervatóriumban tanult zongorázni. Közben akvarellezett, és egyik tanára tanácsára akadémiai gipszeket

másolt. Tanára ismertette meg egy jómódú erdélyi úrral is, aki vállalkozott rá, hogy fedezze tanulmányait a budapesti főiskolán.

Barcsay 1919 szeptemberétől él Magyarországon. 1920-tól a Képzőművészeti Főiskolán tanult. Először Vaszary növendéke lett, majd átment Rudnay osztályába, ahol mintegy négy esztendőt töltött. Szükségét érezte azoknak a természettanulmányoknak, amelyeket itt végezhetett. De közelebb is állt hozzá Rudnay romantikus és érzelemteli lelkülete, lágy fény—árnyék-modellálása, mint Vaszary franciákon nevelődött festői racionalizmusa. Első képei (*Kintornás, Vakok, Menekülők*), valamint rézkarcai Rudnay hatását tanúsítják. Nem a színben, hanem a meleg, érzelmes barna tónusban rejlő clair-obscure-festőiség érdekelte a művészt.

1924-ben négy képpel részt vett a Szinyei Társaság Tavaszi Szalonban rendezett Fiatalok kiállításán. Köztük *A hülye* — más címen *A falu bolondja* — nagy sikert aratott. Megkapta a Szinyei-díjat is. A Rudnay vezette makói nyári művésztelepen jó barátságot kötött Endre Bélával. Ekkor mélyült el vonzalma az alföldi táj iránt: 1925—1928 között a nyarak egy részét a Hódmezővásárhely melletti Mártélyon töltötte. 1926-ban ösztöndíjjal Párizsba utazott, ahol a legfontosabb élménye Cézanne és a színben való festői beszéd, a forma jelentőségének felismerése volt. 1927 tavaszán három hónapot Firenzében töltött. Hazatértekor néhány ülő alakot festett (*Ülő fiú, Ülő kislány*), amelyekben a tónusos modellálásról a nagy síkokba történő „modelé"-re, a cézanne-i és a Cézanne utáni festészet módszerére próbált áttérni. Ugyanakkor az érzelmi tartalom helyett mindinkább a forma kötötte le figyelmét. E
308 fordulat első érett műve a *Munkáslány* (1928). A markáns fekete kontúrok határozott téglavörös, fehér és kék formákat öveznek. A frontálisan, szenvtelenül ábrázolt alak a forma- és színértékekben él, minden érzelmi-tematikai utalás nélkül. Kassák 1942-ben azt írta, hogy 1928-ban, „amikor festőink nagy részben már méla hangulatban, tónusosan kezdtek festeni, [Barcsay képei] egyszerűségükben támadóan brutálisnak tűntek". Kállai Ernő viszont egykorú kritikájában úgy találta, hogy a kép túlságosan sima és világos, nem elég bővérű, nem elég súlyos. Valóban, 1928-ban nemcsak a posztimpresszionizmus hódított tért — amihez képest Kassák kiemelte a kép erejét —, hanem ismét erőre kaptak azok az avantgarde törekvések is, amelyek izgatott igyekezettel próbálták sűríteni a közvetlen és elvont valóságrétegek bonyolult sorozatát.

Ugyanekkor festette a *Munkások* című képet, amely — hasonló felfogásban — két férfi félaktot ábrázol. Ezek a képek Barcsay új művészetszemléletét szintetizálták. A figurák festői megoldásában a Cézanne-tanulság már csak látensen van meg; ennél nyilvánvalóbb Matisse tiszta szín-formanyelvének hatása. De benne foglaltatnak ezekben a képekben a firenzei reneszánsz élmények is, főleg a freskófestészeté. Ebből a humanista műveltségből származik a méltóságot manifesztáló emberi alak témája. Barcsay kivétel volt a magyar ösztöndíjas nemzedék reneszánszcsodálói között; élményét nem fordította át a neoklasszicizmus idézőjeles formájába. A másodlagos élmény, a novecento néhány kiváló olasz mestere pedig nem tett rá semmiféle benyomást. A klasszikus embereszmény a posztcézanne-i, matisse-i eszközökkel, minden illusztratív elem nélkül, pusztán a forma erejében jelent meg nála. A címek — *Munkáslány* és *Munkások* — nem tartalmaznak semmi olyanfajta szociográfiai utalást, mint korábbi alföldi tematikájú képei, sem pedig az avantgarde-ra jellemző szociális felhívást. Szándékosan került minden irodalmian értelmezhető zsánert vagy attribútumot. Ezek a mozdulatlan, frontális figurák súlyos formájukkal és telt színeikkel — Barcsay vallomása szerint ekkor ezek a festői problémák érdekelték — az egyszerűség és erő eszméinek megtestesülései.

1929 novemberétől 1930 júniusáig ismét Párizsban tartózkodott. Ekkor kezdett barátkozni a látott tárgy és a kép—tér, a festészet két realitásának problémájával, amelyet a francia kubisták tudatosítottak. Szentendre hazatérte után jutott főszerephez a tárgyi valóság képivé tétele dilemmájának megoldásában. 1929-től itt töltötte a nyarakat. Megélhetését az év fennmaradó részében tanári munkával biztosította a pesti Iparostanonc Iskolában.

1930—1938 látszólag egységes, valójában nagyon is egyenetlen periódus. Tematikája a szentendrei táj. Embert még „nem mer" ábrázolni. Jellemző erre a korszakra a technika gondos kimérése és variálása — de sokat elárul Barcsay baráti, művészi vonzalmainak ekkori alakulása is. A századelő francia művészetére való — Cézanne-tól a kubizmusig — elementáris erejű rácsodálkozáson túljutva, a reneszánsz monumentalitásának gondolata is elraktározódott benne. Szentendrén a magyar szellemi

társulások és példaképek kerültek ismét előtérbe. A művésznek az itthoni környezetben kellett a saját személyiségét maradéktalan pontossággal kifejező formát megtalálnia.

1930-tól 1938-ig három szakasz különíthető el festészetében. Az első 1930-tól 1934-ig tartott. Ebben az időszakban sokat jelentett neki Paizs-Goebel barátsága, aki mintegy Szentendre szellemiségének felismerésére vezette rá. A széntechnika az uralkodó: „Elővettem a szenet, nagyobb papírokat, és hónapokig mást sem csináltam, csak a szentendrei dombokat rajzoltam." Barcsaynak mindig modellre volt szüksége, a leginkább absztraháltnak látszó forma előállításához is. A korai szentendrei szénrajzok hosszú sora után az olajhoz nyúlt. Ekkorra datálhatók a barna, fekete kontúros, súlyos tájak (*Szentendrei táj*, 1933; *Dombos táj*, 1934; *Parasztudvar*, 1934). Az 1934 tavaszától 1935 novemberéig 589
tartó új szakaszban az akkor Szentendrén tartózkodó Tornyai Jánossal kötött barátság és az erdélyi táji emlékeket felidéző, szűkebb értelemben is honfitárs Nagy István művészete hatott rá. Tornyai felélesztette a régi alföldi élményeket, Nagy István pedig a téma megjelenítésének úgynevezett rálátásos módszerével, a karakterisztikus vonások kontúros hangsúlyozásával adott támpontot; segítette 667
lefordítani a francia beszédet magyarra. Ebben a rövid időszakban Barcsay már megtalálta a számára legkedvezőbb technikát, a nagyon visszafogott olajtemperát, melyet fekete krétával kombinált, súlyt és nyomatékot adva korábbi, bátortalanabb állításainak. A vonalak mint erővonalak uralkodnak a képeken.

A megnőtt önbizalom eredménye egy nagyméretű figurális kompozíció, a súlyos tektonikával megfogalmazott *Három munkáslány*. A szentendrei dombos táj előterében áll a három nőalak. A művész 796
szándéka nyilvánvalóan az volt, hogy a tájban, a natúrában fellelt szerkezetesség átfogó rendszerébe foglalja a humán szellemi tényezőt. A három nőalak azonban az elemi kompozicionális szabályoknak sem engedelmeskedik. A figurák minden kontúros kényszer ellenére sem illeszkednek a barna anyaföld — szellemi szervezet egységének diagramjába. Matisse és az Alföld frigye nem jött létre. Ezért Barcsay ezt a nagyon nagy igénnyel készített képét — már a méret is erre utal (kb. 200 × 135 cm) — megsemmisítette, és hosszú ideig ismét nem festett alakos kompozíciót.

Barcsay rajzai és festményei rálátásosak. Az ég vonala kívül esik a kép-téren, nem tudja feloldani a szembesülésnek ezt a kényszerét. A házak, a barázdás utak formája, vonulata hangsúlyt kap: erővonalrendszert alkotnak, amely a látvány mögötti értelmet felszínre hozza. A természet anyagiságában — ezt a földízű színek, érzéki anyagok, például a szén juttatja érvényre — rendező szellemi elv jut uralomra.

1938 után a képi fegyelmet megbontja a belső indulat kifejezése. A téma a tájról az utcaképre (Szentendre most is fontos szerepet játszik) és csendéletre tevődik át. Az anyag és szerkezet egyneművé 874
válik, az utóbbi telítődik az előbbivel. Mindkettő széles színréteggé alakul, melynek egyenlő a fajsúlya. A kép felületét sakktáblaszerűen birtokolja a sötét és világos drámai harca. Az utóbbinak hatalmas fényerőt kell képviselnie, hogy a nyomasztó sötét uralmát megtörje. A technikában uralomra jut az olajfesték, heves ecsetkezeléssel felhordott vaskosságában. Az utcaképekben emberalakok is feltűnnek, de nem korábbi méltósághordozó szerepükben, hanem a drámai küzdelem emberi vonatkozásának jelzőiként. A korszak jellemző művei: *Tér két figurával* (1940 után), *Fák figurával* (1940 után), *Dombok* (1940 körül), *Csendélet* (1942); több *Vonalritmus* című rajz (1944—1945), *Utca* (1944), *Városrész két alakkal, Templomudvar, Fehér fények* (1945).

Barcsay korszakunkbeli tevékenységének eredménye annak a sajátos magyar konstruktivizmusnak önálló ága lett, amely áttételes voltában is mindig ezer szállal kötődött a jelenhez, a világnézeti, szociológiai, politikai problémákhoz, és soha nem jutott el az elvonatkoztatásnak arra a fokára, mint az irányzat szélsőséges képviselői, az oroszok és a hollandok. Az a transzpozíció, amelyet Barcsaynak éppen korszakunk végére sikerült végrehajtania, hogy a magyar Alföld természeti és életjelenségeihez kötődő élményéből emberi és szellemi magatartást sugalló struktúrát építsen, minden bizonnyal a legsajátabb magyar teljesítménynek nevezhető valamennyi megelőző hazai és kortárs konstrukcióépítéshez képest.

2. AZ ÚJ GENERÁCIÓ DERÉKHADA

A derékhad, amely a felszabadulást közvetlenül megelőző időszakban volt fiatal, aratott először sikert vagy szenvedett kudarcot, majd az új társadalmi körülmények közt, a felszabadulás után egyfelől a képzőművészet élvonalába lendült, másfelől visszavonulni kényszeredett, sokszor pontosan föl sem deríthető okokból a szélre szorult, a maga idejében kétségkívül egy bolyba tartozott, amelynek határai természetesen felettébb képlékenyek voltak mind a tényleges születési dátumok, mind pedig a stiláris és eszmei igazodások tekintetében. Életrajza szerint a tagok legtöbbje besorolható a római iskolába — lévén maga is akadémista és egynéhány akadémikus-római iskolás munka megfestője vagy megmintázója. Ám eltekinthetünk ettől, s említhetjük helyette a különféle kiállításokat — a Nyolc festő — Nyolc szobrászt, az „1942"-t —, melyek a korabeli dokumentumokból kiolvashatóan csoportalakítási törekvések kristályosodási pontjai voltak. Jobbára azonban félbemaradt kísérletek ezek, mint ahogyan a római iskola is — némi távlatból — epizódnak tűnik a legtöbb művészéletrajzban, hiszen a nemzedéki összefogás igen sokféle, szerteágazó törekvésű művészt érintett. Így például a Nyolc festő — Nyolc szobrász többször megismételt tárlatán Bartha László, Duray Tibor, Gallé Tibor, Heintz Henrik, Kaveczky Zoltán, Szabados Jenő, Szalay Lajos és Udvary Pál, valamint Abonyi Grantner Jenő, Antal Károly, Boldogfai Farkas Sándor, Csúcs Ferenc, Ispánki József, Madarassy Walter, vitéz Szabados Béla és Szomor László állított ki együtt. Az „1942"-ben Borbereki Kovács Zoltán, Borsos Miklós, Kerényi Jenő, Mikus Sándor, Marosán László, Antal Károly, Halmágyi István, Boda Gábor, Ungvári Lajos, Mattioni Eszter, Fónyi Géza, Domanovszky Endre, Duray Tibor, Göllner Miklós, Koffán Károly, Szalay Lajos és Szabó Vladimir szerepeltek.

Vizsgáljuk meg, milyen elvek irányították — ha irányították — ifjúságuk éppen nem könnyű esztendeiben azokat, akiket az új generáció derékhadának nevezhetünk. A művészettörténeti okfejtések három megközelítéssel — három irányba sorolják ezt a kört. Az első szerint — ezt Pogány Ö. Gábor vetette papírra —: „A következő nemzedék Mészáros László, Goldman György, Mikus Sándor, Borsos Miklós... személyében folytatta és kiszélesítette az újítást, megteremtette a korszak realizmusát a szobrászatban." A második, Németh Lajostól megfogalmazott szemszögből a névsor vége felé elhelyezkedők — továbbá Domanovszky Endre, Szentiványi Lajos, Bartha László, Kerényi Jenő — nem tett mást abban az időben, mint hogy csoportosulásokon kívül ugyan, „de lényegében mégis a magyar posztimpresszionizmus, a posztnagybányaiak és az École de Paris eszméit módolta saját egyénisége szerint". A harmadik interpretáció, Kontha Sándoré politikatörténeti oldalról is magyarázza a művészettörténetet. Értelmezésében és elemzésében — mely elsősorban a szobrászatra vonatkozik — a római ösztöndíjakat osztogató és hivatalos „modernséget" nevelgető magyar politikai kurzus a világháború kezdetére kifulladt, túlhaladottá vált. Ám a politikai helyzet, mely csődbe juttatta, előidézett egy másik, nem kevésbé figyelemre méltó mozzanatot: a mindaddig egyértelműen reakciósnak számító turanizmus németellenessé fordulását, megteremtvén nacionalizmusának az adott konstellációban figyelmen kívül nem hagyható új, s úgy tetszik, nemzeti érdekeket vigyázó szerepét. Ebben a helyzetben a művészek jelentékeny köre, elsősorban a szobrászok, „Csorba Géza, Medgyessy Ferenc, Andrássy Kurta János és mások (főleg Medgyessy tanítványai és követői)" egy sor, vélhetőleg vagy bizonyosan turáni érzelmet mutató avagy e turáni érzelmeket megcélzó művet formált, olyanokat, mint „Turáni harcos", „Turáni lovas", „Ősmagyar", „Hun lovas", „Ázsiai csikós". Nem is eredmény nélkül, hiszen a mondott mesterek és tanítványok köztérre kerülő alkotásaiban valóban túlnyomóvá lett ez idő tájt a „turáni" jegy; az egykorú dokumentumokat olvasva nehéz lenne meg nem látni az összefüggést ezek megjelenése és a megbízatások elnyerhetése közt. Még akkor is, ha — ismét csak — megvannak a kivételek, a másfajta, másképpen népi jellegű stílust követők az ebben a korszakban felnövekvő és szerepelni kezdő nemzedékben.

Nyilvánvalónak látszik, hogy az interpretációk ilyetén széjjeltartása inkább a vizsgálat és a megközelítés különböző voltából ered, s nem föltétlenül gyökerezik a korban, illetve a kor művészeti jelenségeiben. Legalábbis ezt támasztja alá egy másik vélemény. Czine Mihály szerint a „harmincas években többek között Barcsay Jenő, Bencze László, Gy. Szabó Béla, Benedek Jenő, Czene Béla, Duray

Tibor, Kurucz D. István, Redő Ferenc és Szabados Jenő festészete", illetve „többek között Mikus Sándor, Mészáros László, Borsos Miklós, Kerényi Jenő, Szabó Iván, Andrássy Kurta János és Szervátiusz Jenő plasztikája mutat rokonságot a népi irodalom szociográfikus realizmusával". Ha ugyanis nemcsak abból indulunk ki, hogy Czine e föntebbi kitekintéssel egyszerűen kedvelt népi írói köré akart más művészetekből melléktáborokat sorozni, véleménye és fölsorolása valójában figyelemre méltó. Egybecseng tudniillik azzal a művészettörténeti közelítéssel, mely a politikatörténet és az ideológiatörténet tükrében figyel a korszak művészeti életére, s nem elégszik meg a hivatalos művészet — ellenzéki művészet leegyszerűsített ellentétpárjával, mely végső következményében nem tipizálja és nem polarizálja, hanem elmossa a művek valóságos befolyásoltságát.

Mindezek nyomán a kép, mely a harmincas—negyvenes évtized fordulóján a magyar művészetről, helyesebben annak épp ez idő tájt feltörekvő fiataljairól az idők során kialakult, csak kellő árnyaltsággal fogadható el. Benne a legtöbben nem ilyenek vagy olyanok, nem bal- avagy jobboldaliak, nem avantgardok, nem klasszicizálók, nem nacionalisták. Hanem ilyenek is és olyanok is. Utat keresők, akik — meglehet — lidérc után futottak, ha némi remény nyílt egy nagyobb szobor- vagy képmegrendelés lehetőségére. Erejüket próbálgatva az is előfordult, hogy ideológiailag és anyagilag egyaránt olcsón vesztegették önmagukat.

Ám bizonyos, hogy ez a nehéz korban indult nemzedék a maga legjobbjaiban kétségbevonhatatlan tehetséget sűrített. S vitathatatlannak kell gondolnunk azt is, hogy e legjobbak művészetük továbbfejlesztésére, útjuk keresésére gondoltak akkor, amikor Medgyessy Ferenc nyomába lépve egy magyar plasztika lehetőségeinek alakításán fáradoztak, a festészetben pedig az újmódi bombasztikáról lemondva előbb az intim műfajok felé fordultak, bennük keresve erőt a lehetséges föladatokra való készülődéshez, majd az expresszív formaképzés módjait kutatták szűk levegőjű koruk feszítettségének kifejezésére.

A verbalizált ideológiával különben egyáltalán nem árt csínján bánni a kor pályakezdő generációjának sorsát kutatva. Sokan, sokféleképpen, sokfajta okból emlegették akkoriban a maguk — és produkciójuk — magyarságát, továbbá a korszellemet mint a fejlődés mozgatóját. Pregnáns megfogalmazása elkerülhetetlenül közhelyekbe süllyedt. Kocsis Andrásnak a Délibáb 1943. január 20-i számában közölt nyilatkozata szerint: „Minden művészet szent, amelyet igaz művész hív életre; legközelebb pedig az áll hozzám, amely plasztikai vagy pikturális kiválósága mellett magyar fajtája gondjait, örömeit szólaltatja meg közvetve vagy közvetlenül." A Magyar Kultúrszemle ugyancsak 1943. januári recenziójában pedig ezt olvassuk: vannak művészek, akiknek a „korszellemmel való aktív kapcsolatuk teszi lehetővé, hogy alkotásaik nem ragadnak bele a jelenbe, hanem a jövő ígéretes fényét vetítik előre..." Ahogy haladt az idő, a „magyar" mint esztétikai kategória egyre inkább a „nekem tetsző" szinonimája lett, főképp a jobboldalon. Például: „A három kiállító közül a leggyöngébb Szabó Iván szobrász, akit — úgy látszik, sémita kapcsolatai — nagyon messzire vittek mesterének, Bory Jenőnek mélyen gyökerező magyarságától" — szól a kor egyik legszínvonaltalanabb magyarságárulójának, a Magyarság címmel megjelent újságnak tipikus kritikája.

Végezetül ugyanebbe a körbe kell sorolni — tömegükben legalábbis — a hatalom befogadó nyilatkozatait. Mert közhelyek voltak azok is, hiába írta alájuk a nevét a kor nevezetes egyetemi tanára, s szövegük inkább politikai vágyakat tükrözött, mint a valóságot, amikor sorolták, hogy „Aba-Novák kezéből kihullott az ecset, de azóta is az ő kezdeményezése nyomán, Kontuly, Molnár, Medveczky, Jeges, Pekáry, s remek győri freskóival legújabban Szőnyi, a szobrászok közt — élükön Medgyessyvel és Pátzayval — Borbereki, Boda, Szomor, Kerényi, Kocsis stb., a jövőt jelző olyan műveket alkottak, amelyek bizonyára... nem fogják rontani hírünket a világban... Grafikánk jó hírnevét sem kell féltenünk, tessék csak kézbe venni Aba-Novák, Patkó, Szőnyi, Istókovits, Varga Nándor rézkarcait, Molnár C. Pál tündéri fametszeteit."

Föltétetett már több ízben a kérdés, hogy ily kevéssé tisztázott, s ráadásul erkölcsi veszélyeztetettséggel is járó körülmények közt hogyan ült föl, s miért — többségében — a magyar művészek új nemzedékének derékhada a turáni „magyarság" szekerére, vagy miért keresett, miért fogadott el hivatalos kapcsolatokat, miért nem volt ellenzékben? Az okok egy részét fölsoroltuk már, egyet azonban még csak sejtettünk. Az anyagiakat. Azt a tényt, hogy ezeknek a fiatal művészeknek a legnagyobb része

fölöttébb nehéz körülmények közt dolgozott. Mikus Sándor például rendszeresen munkásként kereste a kenyerét. Kerényiről, Andrássy Kurtáról, Duray Tiborról, Borberekiről, és még följegyezni se nagyon lehet hányukról rendre kiderül, hogy szegény családból származva, művészként is a szegények kenyerét ették.

S ez nem valami bohém szegénység volt. Inkább filléres gondú nyomorúság, amelyben a sikeres művész — történetesen Borberekiről szól a riport, de állhatna benne másnak a neve is, 1938-ban, a Magyarországban, március elsején — úgy utazik vidékre, művésztelepre, barátokhoz, hogy bőröndbe pakol, és feladja pesti lakását, mert bért fizetni tovább képtelen. Az újságíró előtt pedig — több külföldön és belföldön elnyert díj után, melyeknek sorában a legutolsó a Párizsi Világkiállítás nagydíja — arról álmodozik, hogy véget vet a hurcolkodásnak, mert „úgy fellendül a sorsuk, hogy állandó jelleggel bérelhetnek egy szoba-konyhás lakást".

Érthető tehát, hogy ezek a fiatalok minden szalmaszálba, még a délibábba is belekapaszkodtak, hogy „irodalmi és művészeti szövetkezeteket" hoztak létre — amilyen a Tücsök volt negyvenben —, s hogy kapva kaptak azon a kiállítási és értékesítési lehetőségen, amit a Corvin áruház kínált nekik (itt Mikus Sándor rendezett tárlatokat), nem is szólva a ritka hivatalos megbízásokról és vásárlásokról, melyek nyomán a negyvenes években több „turáni lendületű" hősi emlék is kikerült e fiatalok keze alól.

Tegyük hozzá még egyszer: jobbára anyagi okokból. Egyszerűen utat, munkát, lehetőséget kerestek és véltek találni a korszak körülményei közt kibomló zászlók alatt. És egy ideig talán választ is azokra a kérdésekre, amelyek a világháború felé menő, háborúba sodródó ország helyzetét elsősorban a dolgok elbizonytalanodásában érzékelő elmékben megfogalmazódtak. Ezeket pontosan foglalta össze Kállai Ernő a Szalay Lajossal folytatott beszélgetésben, amelynek „jegyzőkönyve" a Magyar Csillag 1942. január elsejei számában látott napvilágot (Őszinte beszámoló egy beszélgetésről).

„Ám lássuk, mi a művészet eredménye? Mit produkálnak a negyven-ötven év körüli, neves mesterek, a művészetünk derékhadához tartozók: Berény, Bernáth, Szőnyi, Egry, Czóbel, Márffy, Szobotka, Diener-Dénes, Kmetty, Pátzay?" — kérdezi a rekonstruált beszélgetésben a partnerétől és az előtte járóktól Szalay, és felel: „Valami leszűrt és letisztult, elfinomult és elkényesedett, elpuhult festői, illetve plasztikai tenyészetet, kellemes színzsongást, terjengő jóérzést, enyhe és sima lejtésű formákat, mindezt persze igen kultúráltan, artisztikusan... Hol van ez a művészet a mai ember veszedelmes életétől, a jóban és rosszban egyaránt hatalmas feszültségű, mozgalmas, drámai társadalmi valóságtól...? ...csöndes természeti idilleket, réveteg álmodozást, formai illemtudásra, csínra tartó szépséget kapunk. A másik oldalon pedig, a Gerevich professzor ácsolta színpadon a hivatalos egyházi és állami művészet rendezi a maga ünnepi díszmutatványait. Ide tartoznak a reneszánsz és barokk mintákra dresszírozott nagyképű vagy szenvelgő közismert kompozíciók, Aba-Novák, Molnár C. Pál, Medveczky, Kontuly, Grantner szemforgató festői és plasztikai szólamai. Hát nem vigasztalan látvány ez?"

S ha tudjuk azt is, hogy erre a — meglehet, kritikus és meglehet, agresszíven fogalmazott — segélykérésre az értékek őrzőinek — írásba is foglalt — elutasítása volt a felelet, megértjük, miért érezte magát magányosnak ez a nehéz körülmények közt útját kereső generáció. És megérthetjük azt is, hogy tagjai többségének miért lett felszabadulás a felszabadulás: energiáik iránymutatást, tehetségük tért kapván miért s hogyan lehettek ők az új történelmi kor új művészetének is derékhadává.

Törekvéseik és útjaik — illetve a szándékaikat mozgató körülményeik, művészi és szociológiai meghatározottságuk — ilyetén áttekintése után logikusan következik a kérdés: mindezek szerint kiket tartsunk mai ismereteink, elveink, s a maguk élete munkája nyomán e nemzedék tagjának? Legyen a kérdésre egyenes a válasz. Egy névsor, melybe elsősorban Andrássy Kurta János, Beck András, Bencze László, Boda Gábor, Borbereki Kovács Zoltán, Borsos Miklós, Domanovszky Endre, Duray Tibor, Fónyi Géza, Hincz Gyula, Kerényi Jenő, Kocsis András, Koffán Károly, Kurucz D. István, Mikus Sándor, Szabó Iván, G. Szabó Kálmán, Szabó Vladimir és Szalay Lajos munkássága sorolódik. Egyikük-másikuk munkássága nyilvánvalóan más összefüggésben is vizsgálható lenne, de szociologikus indítékok is hitelesítik ezt a csoportosítást.

ANDRÁSSY KURTA JÁNOS

Andrássy Kurta János (1911—) szegény sorban, jóllehet egy Andrássy gróf fiaként született a Bihar megyei Kiskóh községben. Tízéves korára már a maga kenyerén élt, kőművesek közt napszámoskodott, majd címfestőinas lett. Itt kezdett el rajzolgatni, s e rajzolgatásból hamarosan komoly foglalatosság, majd elhivatottság lett. 1931-től 1935-ig járt a Képzőművészeti Főiskola szobrászati osztályára Bory Jenőhöz. Igazi iskolája azonban Medgyessy Ferenc műterme volt, ahová eljárt segíteni, s a maga művein is dolgozni. Tanulóidejének kezdetével egy időben kiállító-művészi pályafutását is megkezdte; 1931-ben már bemutatkozott a Műcsarnok rendes tárlatán, s attól fogva szinte folyamatosan nyilvánosságot kaptak a szobrai. 1938-tól kezdve gyakoriak voltak önálló — illetve egy-egy festő társaságában rendezett — kiállításai: 1938 novemberében, 1940 januárjában s 1944 januárjában a Tamás Galériában szerepelt, 1941 decemberében a Nemzeti Szalon 95. csoportkiállításán öt festő képei közt harminckét szobra állt. 1942-ben bronz *Női akt*ja a velencei biennálé magyar kiállításán volt látható. Szobrai belekerültek abba a válogatott anyagba is, amelyet Ybl Ervin a modern magyar művészet értékeit bemutató (és mentő) kiállításként 1944 kora tavaszán Svájcba küldött.

E sűrű szereplésnek jó sajtója volt: a kritika örömmel fedezte fel Andrássy Kurtában a magyaros 920
szobrászat jelesét, Medgyessy irányvonalának egyik következetes megvalósítóját (*Mózes*, 1941; *Tehenes* 1038
asszony, 1943). Beértek a hivatalos megbízások is: ő faragta *Széchenyi István* Balatonfüreden felállított szobrát; 1940-ben mintázott *Háború (Menekülő asszony)* című kompozíciója Nyíregyházára került. 895
Épületszobrait — például a Taksony utcai kislakásos házon — nem szükséges sorolni; nagyobb részük színvonalas munka. A negyvenes években a szobrászat mellett még egy vállalkozásba fogott: népi faragásokat gyűjtött. Belőlük és róluk írta meg 1944-ben megjelent könyvét, A magyar nép szobrászatát.

BECK ANDRÁS

Beck András (1911—) első műveinek kérdésfeltevései sokban párhuzamosak a szocialista művészcsoportosulás szobrászainak törekvéseivel. A mintázást apja — Beck Ö. Fülöp — műtermében elsajátító fiatalember előbb a Képzőművészeti Főiskolán, majd Bécsben és Berlinben folytatott tanulmányokat. 1933-ban József Attilával és Szántó Piroskával együtt a kommunista diákbizottságok szervezésének vádjával őt is bíróság elé állították. Ez magyarázza, hogy szervezeti kapcsolatba csak jóval később — 1942—1943-ban — kerülhetett a szocialista művészekkel. A művész 1935-től rendszeres résztvevője volt a kollektív kiállításoknak, és több önálló bemutatót rendezett. Munkái szerepeltek az 1942-es Vasas székházi betiltott kiállításon is.

Szobrászi pályája kezdetén, 1933 táján Mészároshoz és Goldmanhoz hasonlóan a munkástípus megfogalmazására tett kísérletet. A mezítlábas, ruhátlan felsőtestű férfialak beállítása és mintázásmódja egyaránt azt tanúsítja, hogy a művész Goldman *Munkás* című szobrának és Mészáros *Tékozló fiú*jának 304, 356, 491
tanulságait fejlesztette tovább. Érdekes asszociációsort indít a figura kezeinek tétován kimozduló kérő gesztusa, mely ellentétes az arckifejezésből sugárzó elszánt tettrekészséggel. A kérés-követelés-lázadás gondolatkör különböző tartalmi árnyalatainak ilyen egyidejű, egyazon művön való megjelenítése ritka és igényes szobrászi problémafelvetés művészetünkben.

A művész portéinak sorából *Szőnyi István* képmását emelhetjük ki. A jórészt főiskolai diáktársait és 1009
baráti körének tagjait ábrázoló tanulmányfejekhez hasonlóan a Szőnyi-képmás is a karakter fölényes biztonságú megragadásának képességét tanúsítja. Részletszépségei ugyanakkor egyéni látásmódú, érett szobrász kezére vallanak.

A negyvenes évek elején Beck András kisméretű bronzfigurákat készített. Ezek artisztikus, expresszív-kubizáló stílusa Vilt Tibor munkáihoz áll közel. A plasztikánkban oly ritka, humoros, groteszk zsánerszerűség is szóhoz jut e szobrocskákon. A *Mosdató anya* vagy a *Harisnyahúzó lány* e rokonszenves sorozat jellegzetes darabjai.

BENCZE LÁSZLÓ

Bencze László (1907—) Székesfehérváron született. Ott végezte középiskoláit is, majd az érettségit követő kéthónapos németországi tanulmányút után 1925-től 1928-ig az Iparművészeti Iskola grafikai osztályára, 1928 és 1930 között pedig a Képzőművészeti Főiskolára járt. Tanára a főiskolán Benkhard Ágost volt.

Egyéniségét, művészetét iskolák és mesterek voltaképpen alig befolyásolták. 1930-ban abbahagyta tanulmányait, s a következő évben a Zirc közelében fekvő Dudaron települt le. Munkássága itt sajátos vegyüléke volt a képzőművészetnek és a szociológiának: a céljainak megfelelő, expresszív rajzstílussal a falusi parasztság életét, problémáit törekedett megfogalmazni. Az Ernst Múzeumban rendezett csoportkiállítás keretében 1933-ban ezeket a rajzait sorakoztatta fel.

Az évtized második felében Szadán élt és dolgozott. 1938-ban önálló tárlatot rendezett műveiből, Szűcs Pál grafikus műtermében; műveit a kritika is — Hevesy Iván, Szélpál Árpád, Dutka Mária — regisztrálta. Ugyanez évben a dudari képek legjobban sikerült darabjával (*Síró parasztasszony*) és rajzainak újabb csoportjával szerepelt a Szinyei Társaság Tavaszi Tárlatán; műveiért III. díjat kapott.

1939 és 1945 közt Bencze Füleken telepedett meg. Állást vállalt — a Füleki Iparművek Rt. fajátéktervező osztályát vezette —, de a festésre, rajzolásra tovább is talált módot. 1942—1943-ban katonai szolgálatra hívták be. Ennek az időnek emlékeztetője munkásságában a *Fáradt katona* című kép,
1070 s azok a festmények, melyekben a közelről látott munkássors mélyeire világított (*Munkanélküliek, Periférián*). Velük mutatkozott be aztán 1945-ben ismét Budapesten, s végül az ő folytatásukkal foglalta össze a negyvenes évek expresszív festménysorán életének és tapasztalatainak addigi folyamatát.

BODA GÁBOR

Boda Gábor (1907—1984) a két háború közötti szobrászat „turáni szárnyának" egyik izmos, eredeti tehetsége. Művészetében szétbogozhatatlanul fonódott össze a modern monumentalitás-igény a népnemzeti demagógiával, és így különösen alkalmassá válhatott a klasszikus római iskolát leváltó új reprezentáció képviseletére.

A Sáros megyei Lubotenyben született kilencgyermekes vasutascsaládból. „Csodagyerekként" taníttatták és került előbb az Iparművészeti Iskola díszítőszobrász szakára, majd a Képzőművészeti Főiskolára, ahol Bory Jenő és Sidló Ferenc növendéke lett. Igazi stúdiumait azonban Medgyessy Ferencnél végezte, és a nagy mester szellemi környezetétől kapta azokat a műveltségelemeket is, amelyek meghatározták későbbi pályáját. Medgyessy előtt — tehát még a harmincas évek elején — az egyiptomi és az indiai plasztika igézetében alkotott, az évtized második felében azonban már inkább a népvándorlás korának díszítőművészete foglalkoztatta, és ehhez az élményhez keresett alkalmazási területet. Első,
496, 824 sikert aratott művein, mint a *Vizsgálódó paraszt*on (1932) és a *Cigányasszony*on (1938) a tömbszerűség és az apró részletek egysége izgatta alkotói fantáziáját. Alapvetően ebben látta ő a keleti plasztika lényegét.

Különböző próbálkozások, kísérletezések után később elérkezett a négyoldalú relief gondolatához,
957 mindenekelőtt a Dob utcai postapalota épületére készített nyolc darab, pillérszerű, magyar tematikájú szobra révén (1940). A mű vegyes fogadtatása (Kállai Ernő élesen támadta a Magyar Nemzetben, László Gyula szenvedélyesen védte a Magyar Élet című folyóiratban) a művészeti élet reflektorfényébe állította a szobrászt.

Művészetét egyre gyakrabban emlegették a népi írókéval rokon jelenségként. Nyilván ez adta az indítékot, hogy megmintázza *Szabó Dezső* és *Veres Péter* mellszobrát (1940). A római iskolával mint intézménnyel és mint stílussal több ponton összeütközésbe került. Látványos bizonyítéka volt ennek az itáliai ösztöndíj visszautasítása, majd 1943-ban egy sajtópere Ohmann Bélával. De az „ősmagyar" stíluselemek alkalmazása miatt Boda amúgy sem látszott alkalmasnak keresztény, legfőképpen pedig katolikus szellemű művek megalkotására. A negyvenes évek elejétől a felszabadulásig tehát vagy a díszítőszobrászat, vagy az ezüstötvösség területén működött; sem a klérus, sem a polgárság nem tartozott támogatói közé.

BORBEREKI KOVÁCS ZOLTÁN

Borbereki Kovács Zoltán (1907—) 1919-ben költözött Budapestre. Érettségi vizsgája után asztalosinasnak állt, segédlevelet szerzett. Közben Podolini Volkmann Artúr szabadiskolájában tanult. A Képzőművészeti Főiskolán 1928-tól 1933-ig szerepelt a növendékek között, előbb Vaszary János, utána Csók István osztályában. Tanulmányait a maga erejéből folytatta, asztalosmunkával szerezve meg a szükséges pénzt. Kiállításokon már főiskolás korában szerepelt: 1931-ben elnyerte a Szinyei Társaság kitüntető elismerését, 1933-ban pedig — *Vontatók* című képével — a főváros festészeti díját. Ugyanebben az évben fölvették a szolnoki művésztelepre. Aba-Novák biztatására ott kezdett el szobrokat mintázni.

1933-tól 1935-ig a Római Magyar Akadémia ösztöndíjasa volt. Festészettel és szobrászattal egyaránt 598
foglalkozott e két esztendő alatt. Hazatérése után, első bemutatkozásain vegyesen szerepeltek képei és 680
szobrai; az utóbbiakkal sokkal nagyobb sikert aratott, mint festményeivel. 1935-ben mintázta meg 678, 765
Kubikus című szobrát. Ez a műve itthon Ferenc József-díjat kapott, Bécsben Vindobona-éremmel 896
tüntették ki, a Párizsi Világkiállításon pedig Grand Prix-vel. Mindezek után — 1940-ben — megvásárolta az állam, és Szentesen köztérre állították. A *Kubikos* átütő sikere szobrásszá avatta; a harmincas évek közepétől több köztéri mű megbízatását kapta meg. Így született a szolnoki művésztelep számára *Pettenkoffen-, Lippich-, Pólya-, Verseghy-, Kohner-portré*ja; a budapesti Nagyvásártelep előtt fölállított *Zsákoló; gróf Szapáry Gyula* szolnoki *emlékszobra;* a Nagyváradon felállított *Magyar Golgota.* Sikereinek titkát — és korszakának karakterét — a kritikákból pontosan kiolvashatjuk: az 1933-as év kezdetén a Pesti Hírlap névtelen kritikusa „brutálisan erőszakos álmodozó"-nak nevezte; a Magyar Kultúrszemle recenzense pedig nyolc esztendő múltán kijelentette, hogy „Borbereki az általános emberiben teljes határozottsággal tudja érzékeltetni a magyarságot. Alakjai úgyszólván egytől egyig magukon viselik a magyar fajiság jegyeit".

Borbereki 1948-ban Olaszországba utazott, 1949-ben pedig Pretoriába, az 1919-ben emigrált Kónya Sándornak, a Dél-Afrikai Unió Művészeti Tanácsa titkárának meghívására; azóta Dél-Afrikában él.

BORSOS MIKLÓS

Borsos Miklós (1906—) Nagyszebenben született, ahonnan 1922-ben Győrbe költözött. Itt előbb kenyérkereső foglalkozást választott magának. Édesapja mellett aranyműves és vésnök mesterséget tanult. A húszas évek második felében festőnek készült, a harmincas évek fordulójától kezdve pedig a szobrászat vált munkálkodásának legfontosabb területévé. A Képzőművészeti Főiskolára mindössze egy fél esztendeig járt. Nagy hatással volt rá 1928-ban tett olaszországi és 1929-es franciaországi tanulmányútja, a reneszánsz firenzei klasszikusainak és a modern művészet mestereinek munkássága. Tanulmányútja befejeztével Győrben élt és dolgozott. Itt rendezte első bemutatkozását is a Fränkel Szalon győri kiállításán (Szépművészeti Kiállítások magyar mesterek műveiből I. sorozat, 1931. március—április). Négy szobrot *(Női fej, Nő galambokkal, Férfifej, Nagybőgős)* és négy festményt (a *Lovak* című képet és három *Kompozíció*t) szerepeltetett. 1932 szeptemberében a Nemzeti Szalon 78. csoportkiállításán vörösréz-domborításait, szobrait, gvasait és tusrajzait mutatta be. A kritika ekkor fedezte fel; „Borsos Miklósnak van a legtöbb mondanivalója" a kiállítók közt, szögezte le a Magyarság recenzense. Visszafogottabban, de ugyanezt mondta Az Est is: „A hét résztvevő művész közül csupán a fiatal győri Borsos Miklós kelt reménységet a jövőre."

Második felfedezésére 1941 januárjában került sor. A Tamás Galéria CXVII. kiállításán 56 műve volt 492, 582
látható: rézből domborított kompozíciók, fehér és vörös márványból, gránitból, illetve fából faragott 804, 833,
szobrok, továbbá tusrajzok. A kritika — még a legtájékozottabb is — úgy fogadta, mintha először 1000, 1002,
szerepelt volna. Ám ettől fogva Borsos népszerű és sikeres művésszé lett. Részt vett a KUT évente 1028, 1064
rendezett kiállításán, Borbereki Kovács meghívta az „1942"-n bemutatkozók sorába, egy-egy munkája szerepelt a Nemzeti Képzőművészeti Kiállításokon, 1943 májusában pedig Barcsay, Dési Huber, Gadányi, Domanovszky művei mellett állította ki vörösréz-domborításait, gránit- és bazaltszobrait az Almásy-Teleki Éva Művészeti Intézetévé változott Ernst Múzeum.

DOMANOVSZKY ENDRE

Domanovszky Endre (1907—1974) apja Domanovszky Sándor történész, a magyar gazdaságtörténeti iskola megalapítója volt. Domanovszky a Képzőművészeti Főiskolán 1926-tól 1930-ig Glatz Oszkár növendéke. „Mesterének" azonban nagyobb joggal tartható az Olaszországban megismert korai reneszánsz művészet, melynek hatására első jelentős művei születtek. Képeiben eleinte nyomot hagyott a korszak újklasszicizmusa is. Faliszőnyegeiben, melyek többsége sajnálatosan eltűnt, különös népmesei ihletettség fedezhető fel. Festészete az expresszív festői szemlélet és magatartás jegyében érlelődött meg, mely a negyvenes években a háborús idők feszültségét átérző művésznemzedékre jellemző, és amely az évtized második felében — a Közösségi művészet felé című kiállításon — egy új művészet megszületését ígérte.

Első kétségtelen sikerét Domanovszky még főiskolás fővel, 1929-ben aratta. Ekkor — hatodmagával — az Ernst Múzeum szezonnyitó kiállításán mutatkozott be. Kollekciója, melyben már ott szerepelt
321 korai fő műve, a *Jairus leányának feltámasztása,* az *Ádám és Éva,* a *Két testvér,* egyértelmű sikert hozott. Elek Artúr „biztatónak" látta tehetségét, a Budapesti Hírlap kritikusa a művészt a „kiállítás nagy reménységének" nevezte. Megmutatkozott azonban az is, hogy Domanovszky festészete az idő tájt meglehetősen kialakulatlan volt. „A reneszansz bűvöletében" alkot (Az Est), „egy régi stílus példájába fogódzik" (Elek Artúr).

A bizonytalanságból kiutat keresve kezdett a harmincas években gobelineket tervezni — és felesége segítségével szőni. Vállalkozásának eredményét 1936 februárjában sikerrel mutatta be az Ernst Múzeumban. Ugyancsak gobelinjeiért kapott Diplôme d'honneurt az 1937-es Párizsi Világkiállításon. Végül 1938-ban, a Szent István-emlékévben megbízták a Szent Istvánt, Imrét, Szent Mórt francia származású egyházi férfiak társaságában ábrázoló — Pécs városának szánt — kárpit megtervezésével; műve 1942-ben lett készen.

Ettől kezdve több éven át tárlatain a szőnyegtervek és kárpitok domináltak (1938; 1942; 1943, Ernst Múzeum Nyolc festő — nyolc szobrász, „1942"). Közben visszatért a festészethez is. A műfajváltás stílusváltás is volt: Domanovszky félretolta az újklasszicizmust, s expresszív hangvételű képsorozatokba
1014 fogott. Festményeinek java része ekkoriban csendélet volt. Csak 1945 után kezdte meg figurális kompozícióinak sorozatát. Új eredményeit először a *Csillések* című festői felfogású „gobelinkarton"-on foglalta össze a Közösségi művészet felé című tárlat számára.

DURAY TIBOR

Duray Tibor (1912—) Budapesten született. Művészeti tanulmányait Aba-Novák Vilmos festőiskolájában végezte. Műveivel az 1930-as évek közepén lépett először a nyilvánosság elé. 1936-ban a Szinyei Társaság Tavaszi Szalonján bemutatott képeire már a kritika is felfigyelt, és megkapta a Wolfner Gyula-díjat. 1937-ben és 1938-ban a Római Magyar Akadémia ösztöndíjasa volt, s itt — mint az az Országos Ösztöndíjtanács 1937/38-as jelentésében olvasható — „Mintegy húsz nagyobb vásznat festett *(Hajómunkások, Zöldfüggönyös fiú,* önarcképek, *A piros fal, Tiberis, Esős hangulat, Tyúkok).* Rövidebb tanulmányutakat tett Velencébe, Firenze, Padova, Arezzo, Nápoly, Assisi és Perugia városokba." Munkáit az Akadémia tárlatán, Rómában mutatta be először, majd ezzel a kollekcióval s itthon készült festményeivel 1938-ban az Ernst Múzeum közönsége elé állt.

Képeinek jó kvalitását még a kényes ízlésű Réti István is elismerte, aki — nyugalomba vonulván a Képzőművészeti Főiskoláról — Az Est kritikusaként szükségesnek tartotta leírni Durayról: képeinek harmóniái „Derkovits vagy Szőnyi emlékét" idézik, „de ezt inkább jellemzésül és nem kifogásként említjük meg, mert egyéni hangja, értékei, s fogyatkozásai tisztán csendülnek ki minden munkájából". Mások — nemcsak a mesterség dolgaira figyelve — egyebet is észrevettek Duray képein. A Függetlenség
790, 926 munkatársa például azt, hogy az „élet mélyen realisztikus megnyilatkozása érdekli", a Magyar Nemzet cikkírója pedig, hogy Duray „elsősorban a proletár-problematika festője", s hogy művészete „közvetlen és őszinte".

Duray szemlélete és festészete a következő években sem változott. Az 1939-eshez hasonló tematikájú képekkel jelentkezett a Nyolc festő — nyolc szobrász 1941 áprilisi tárlatán, később az „1942"-n, sőt akkor sem tagadta meg magát, amikor 1943/44-ben székelyföldi ösztöndíjasként Erdélyben dolgozott. 1071

FÓNYI GÉZA

Fónyi Géza (1899—1971) festőművész a rajztanári szak elvégzése után lett festőnövendék. Benkhard Ágost volt a mestere, az ő hatásával magyarázható a nagybányaias plein air szellemben való indulás. A húszas évek második felében sokat utazott, Párizsban tartózkodott a legtovább. Festészete itt kivilágosodott, elevenebb és dekoratívabb lett (*Kalitkás lány*, 1927 körül); rövid ideig a finom tónuskülönbségek és a rajz viszonya foglalkoztatta. Ekkor tette magáéva a Braque közvetítésével megismert konstruktív szerkesztési elveket, amelyek egész további pályáján nyomot hagytak. A harmincas évek elején igen keveset dolgozott, bénítóan hatott rá a művészet válságosnak érzett helyzete, a közönség hiánya. Ekkor kezdődött mindvégig töretlen pedagógusi munkássága; korszakunkban 1938-ig középiskolában, 1938—1946 között a Műegyetemen tanított rajzot, később a Képzőművészeti Főiskola festőtanára lett. Valójában csak 1936—1937-es római ösztöndíja után, ismételt tihanyi tartózkodások nyomán lett képes folyamatos alkotómunkára (*Pihenő*, 1938 körül); *Csónakok, Tihanyi házak*, 1930-as évek vége). E szűkszavúan, tömören fogalmazott képek és rajzok közül talán leginkább a *Pihenő* utal kortársi olaszországi hatásra (Fónyi főként Sironit szerette), de új tapasztalatait inkább más területeken hasznosította: mozaikokat alkotott. A győri templom padlómozaikján a céhjelvények motívumaiból állította össze az ornamentikát. Metlachilapokból alkotta az 1942-es műegyetemi mozaikot s az 1943-as csornai mozaik négy és félméteres figuráit. Itt is, akárcsak arcképein, csendéletein, 1060
következetesen érvényesült a rá jellemző szerkezet, a képszéleken belül maradó komponálás fegyelme; ennek rendelődött alá a tömegek, síkok rendje, a mind érzékenyebb tónusok alkalmazása. Sok-sok előtanulmány során kiérlelt motívumai további pályájára is jellemzőek maradtak.

HINCZ GYULA

Hincz Gyula (1904—) Budapesten született. Pályakezdésére döntő hatással volt két főiskolai professzora, Rudnay Gyula, aki a konzervatív képzőművészeti gondolkodás negatív modellje lett számára, majd Vaszary János, aki a modernizmus ideáljaként hatott működésének első évtizedeiben.

Korán kibontakozó kísérletező kedve új impulzusokkal gazdagodott 1926-ban, első párizsi tartózkodása idején. Bár visszaemlékezéseinek tanúsága szerint rá legdöntőbb hatással a Breton szerkesztette szürrealista manifesztum volt, első ránk maradt munkáiból egy „pánavantgarde" 184
formavilág igézete a legszembetűnőbb. Nonfiguratív kísérleteibe így már a kezdet kezdetén beszivárogtak tematikus elemek (*Gyár*, 1927), csendéletszerű beállításait viszont elvont konstrukciós készség jellemezte (*Modern világ*, 1928). Feltűnő Sturm und Drang magatartása a húszas évek legzabolázhatatlanabb egyéniségévé avatta Hinczet, ilyen minőségben szerepeltették az UME (1928-tól) és a KUT (1929-től) kiállításain is. Kassák pedig nagy sikerű, Tamás Galériában rendezett tárlata után (1929, Mészáros Lászlóval és Máttis Teutschcsal közösen) figyelt fel a Nyugatban arra a fiatal művészre, akinek „színeiben és formáiban fönntartás nélkül érezni az erőt, ami magasra törő, és maradék nélkül ki akarja fejezni magát".

Az évtizedfordulón az expresszív-szürrealisztikus-kubisztikus formanyelvhez még egy negyedik is társult Hincz művészetében. A Párizsban megismert Severini, majd Prampolini hatása az 1929-ben kapott római ösztöndíj eredményeképpen elmélyült és kiszélesedett. A harmincas évek elején Hincz stílusa tehát éppoly radikálisan megváltozott, mint a vele egy idős római ösztöndíjastársaké, csakhogy e változás határait nem a posztimpresszionizmus és a klasszicizmus között kell keresni, hanem a kései futurizmus és a purizmus között. E korszakból csak gyér számú mű maradt — többségük a festő műtermében az ostrom alatt elpusztult —, de a *Futók* (1931), a *Római jegyzet* (1930) és a *Labdázók* (1931)

című festmények jól bizonyítják a fiatal művész vehemens vonzalmát a modernizmus önújító tendenciái iránt.

A hivatalos művészetpolitika mellőzése, valamint a szocialista művészcsoporttal való egyre erősebb
597, 681 kapcsolat természetesen a festő modernségkoncepcióján is módosított. Egyre erőteljesebben kereste a
781, 878 szenvedélyekkel telített figurativitás felé vezető utat. Az érési folyamat eredményeképpen lett Hincz Gyula felszabadulás utáni képzőművészetünk egyik legszínesebb, legnépszerűbb mestere.

KERÉNYI JENŐ

Kerényi Jenő (1908—1975) Budapesten született. Pályafutása, legalábbis a nyilvánosság számára, viszonylag későn, a harmincas-negyvenes évek fordulóján kezdődött. Érettségi után az Iparrajziskolára iratkozott be, s csak 1931-ben lett Bory Jenő növendéke a Képzőművészeti Főiskolán. Tanulmányait 1937-ben Rómában, az Akadémia ösztöndíjasaként folytatta.

A szakmai körök, a művészek azonban már előbb is számon tartották. Munkái már az Iparrajziskola végzős növendékeinek tárlatán feltűntek. Az 1936/37-es tanévben, majd 1938/39-ben Bory tanársegéde volt. A római tartózkodás alig hatott rá; az Országos Ösztöndíjtanács szűkszavú jelentésében kinti
822, 825 működéséről csupán annyi áll, hogy „több kompozíciót készített", több tanulmányutat tett. Valóban, a korabeli kritikákat és tanulmányokat szemügyre véve, szinte egyedüli kapcsolódásként Medgyessy Ferencet és az általa reprezentált magyar szobrászfelfogást látjuk említeni, az újabb irodalomban pedig — a feltehető higgadtabb vizsgálódások után — Rodint, Bourdelle-t, Maillolt, Meštrovićot, valamint — Itália mégiscsak felbukkan — az etruszk szobrászatot.

Radocsay Dénes 1942-ben fogalmazott értékelése szerint Kerényit „kizárólag és következetesen az
933 érdekli, ami a szobrászat körén belül oldható meg", ettől nem tér el „sem a festőibb, sem a több sikerrel kecsegtető naturalizmus felé". Munkásságát azonban épp e következetesség nyomán ismerték el a csoportos tárlatokat követő s egyetlen — 1941-ben a Tamás Galériában rendezett — egyéni bemutatkozását méltató írások. A magánszemélyek után elsőként a főváros lépett a vásárlók sorába.
1065 Több mint tíz Kerényi-kisplasztika került a Fővárosi Képtárba.

Első nagyméretű szobra az állami megbízás nyomán Lévára készített hősi emlékmű volt. A kőből faragott s bizonyos „turáni" jegyeket is magán viselő kompozíció sikert hozott. Számtalanszor reprodukálták a képeslapok, számos nyilatkozatot kértek a művésztől az újságok, s 1942-ben neki ítélték az egyik Zrínyi-jutalmat. Fontosabb azonban, hogy képességeire fölfigyeltek. A lévai szobor két másik megbízást is hozott: Székesfehérvárra a *Kobzos* és *Juliánus barát* alakját a maga kész terveiből választhatta kivitelezésre. A két elpusztult szoborról készült korabeli felvétel alapján úgy tetszik, hogy e művekben már megérlelődtek Kerényi későbbi szobrászatának legjellegzetesebb sajátosságai.

KOCSIS ANDRÁS

Kocsis András (1905—1976) Kolozsváron született. Négyesztendős korától Budapesten élt. Nehéz gyermekkorában napszámosmunkával kellett a kenyerét megkeresnie. Mintázni amatőrként kezdett, s e képességének birtokában iratkozott be 1922-ben egy faipari szakiskolába, majd 1924-ben az Iparművészeti Iskolába, ahol két éven át díszítőszobrászatot tanult Simay Imrénél és Mátrai Lajosnál. 1926-ban a Képzőművészeti Főiskola növendéke lett: 1928-ig Pásztor János, 1931-ig Kisfaludi Strobl Zsigmond tanítványa volt. Első bemutatkozása az 1926-os budapesti angol—magyar kiállításon volt (*Merengő*). 1927-ben ezüstérmet kapott a Faluszövetség tárlatán. Első szobra 1937-ben került köztérre: Újpesten avatták fel *Anya gyermekével (Magyar fájdalom)* című művét. 1939-ben Balló Ede-díjat — egy
961 ötezer pengő értékű utazási ösztöndíjat — kapott. A Sportcsarnok reliefjére kiírt pályázatot 1941-ben
893 nyerte meg, műve 1943-ban lett kész. Nyíregyházán 1941-ben avatták *Pásztorlány* című szobrát.
909 Munkássága — a korabeli művészeti írások szerint is — a naturalista mintázás jegyében indult, s így simult bele a korabeli plasztika összképébe.

KOFFÁN KÁROLY

Koffán Károly (1909—) Geresden született, tanítócsaládból. Festőnek indult a Képzőművészeti Főiskola Rudnay-osztályán, de mestere csakhamar a grafika felé irányította. Koffán valóban „nem magyarul" festett — legalábbis nem a kor követelményrendszere szerint —, így a nyíregyházi Sóstó melletti művésztelepen (1933) készített rézkarcainak honoráriumából hamarosan Párizsba utazott új impulzusokat szerezni.

A kint töltött négy év felszabaditotta technikai gátlásait és oldotta műfaji előítéleteit. Még bábszínháztervezéssel is foglalkozott. Párizsi útjának legnagyobb eredménye az a grafikai sorozat lett, amellyel egy csapásra berobbant előbb a hazai, majd — a Louvre elismerése révén — a külföldi művészeti életbe. A *De profundis* 32 lapból álló linósorozat (1934—1939) „a háttérben készülődő, az élet árnyékos 557
oldalán igazságosabb rendért csoportosuló emberekhez vezette őt" —írta róla 1940-ben Pogány Ö. Gábor. A szociális lelkiismeret feszült, természetes, pózmentes megjelenítését üdvözölték a kor kritikusai Koffán művészetében, a jobboldali sajtó pedig már a negyvenes évek elején is fanyalgott a nehezen félreérthető eszmei mondanivaló tendenciája miatt.

Noha Koffán sohasem vallotta magát elkötelezett szocialistának, és részt vett egyházi tematikájú pályázatokon is, a negyvenes évek első felében egyre nyilvánvalóbb lett, hogy szókimondó egyszerűsége, 877, 1035
álideológiáktól való tartózkodása a progresszió táborába vonta művészetét (*Anyaság-sorozat*, 1940; *Támaszkodó férfi*, 1942).

KURUCZ D. ISTVÁN

Kurucz D. István (1914—) Hódmezővásárhelyen született. Tanulmányait Szőnyi István szabadiskolájában kezdte, majd 1934-től 1940-ig a Képzőművészeti Főiskolán Rudnay Gyula, Benkhard Ágost, Réti István és Szőnyi István növendéke (Szőnyi tanársegédje is) volt. 1941-ben Rómába szóló ösztöndíjat kapott. Az Akadémián töltött időt a freskófestészet tanulmányozására fordította. Művekkel, önálló tárlattal csak a korszak legvégén jelentkezett. A Római Magyar Akadémián rendezett tárlatán túl 910, 1037
Vásárhelyen és Budapesten, a Nemzeti Szalon századik csoportkiállításán mutatott be nagyobb kollekciót képeiből és rajzaiból. Közben Vásárhelyen, Szabó Ivánnal együttműködve (mindkettőjüknek kapcsolata volt a Szocialista Képzőművészek csoportjával) a város fazekasiparának fölemelésére tett kísérletet, a maguk korongolta-festette edényekkel próbálván javítani a művészi minőséget.

MIKUS SÁNDOR

Mikus Sándor (1903—1982) munkássorból emelkedett fel. Falun született, de a város lett létének és szemléletének meghatározója. Édesapja előbb erdőőr, majd munkás volt; a család 1904-ben költözött Újpestre. Mikus már itt nőtt fel, itt járt elemi iskolába, majd itt iratkozott be a gimnáziumba. Tizenöt esztendős korában motorszerelőséget tanult, de volt lakatos, műszerész, asztalos, segédmunkás is. 1924-ben jutott állandó munkához: az újpesti Egyesült Izzó felvette műszerésznek. Művészi tevékenysége ekkoriban abból állt, hogy karikatúrákat rajzolt munkatársairól, közvetlen feletteseiről. E skiccekre felfigyelt az Izzó fiatal mérnöke, a festőművészként csak halála után elismert Zélinger Gyula, megmutatta azokat Bernáth Aurélnak, aki tanulásra biztatta Mikust.

Mint oly sok más angyalföldi, újpesti munkásfiatal, Mikus is Podolini Volkmann Artúr Lehel téri szabadiskoláját kereste fel, hogy rajzolni kezdjen. Az iskolában rajzolásra előkészített gipszszobrokat meglátva a plasztika kezdte izgatni — s odahaza, szinte titokban, mintázni kezdett. Második elkészült szobra az *Öreganyám* (1927); életműve ezzel indult. A hirtelen született szobrásznak Pfeifer Ignác, az Izzó kutatólaboratóriumának vezetője támogatást ajánlott fel. Így utazott el Mikus 1927-ben fél esztendőre Itáliába. Firenzéből visszatérve beszámolt eredményeiről mecénásának; Pfeifer újabb öt esztendőre meghosszabbította a havi százpengős juttatást. Ezek után ismét Olaszországba, ezúttal Rómába ment;

használhatta Pátzay műtermét, segített neki és tanult tőle. Gerevich Tibor, az akadémia igazgatója, eredményeit látván mintegy „adoptálta" a rómaiak közé. Két terrakottájával — a *Tomi*val és a *Férfi portréjá*val — szerepelt is a Római Magyar Intézet ösztöndíjas művészeinek első kiállításán, 1931 májusában a Nemzeti Szalonban. Gerevich ezeket „szép ígéret"-nek nevezte.

A harmincas évek elejétől rendszeres résztvevője volt az országos kiállításoknak, majd tagja a haladó művészegyesületeknek. Rendezett önálló bemutatókat is: 1933-ban és 1938-ban az Ernst Múzeumban, 1941-ben a Tamás Galériában. A művésztársak megbecsülését jelzi, hogy 1933-ban megkapta a Szinyei Társaság szobrászdíját. A kritikák hangulatát jól jellemzik Kállai Ernő 1938-ban írt szavai: „Ő az a tanítvány, akiben mesterének, Pátzaynak, valóban kedve telhetik." Mert Mikus teljesen birtokában van
672, 836 annak a — Pátzayra is jellemző — mintázásnak és szemléletnek, mely „az emberi alakot nagyvonalúan összefoglalja, minden nézet felől tökéletesen zárt, folyamatos körvonalat nyújt, anélkül, hogy a szerves természettől eltávolodnék", némely dologban pedig, így „az anyaggal bánás érzékeny tapintatában" a tanítvány immár egyenrangú egykori mesterével. A munkássága iránti figyelem indokolt voltát pedig igazolja, hogy 1937-ben — a magyar pavilon építésze, Györgyi Dénes által kijuttatott — szobraira és érmeire a Párizsi Világkiállítás két aranyérmét kapta.

Az elismerés azonban kevés volt a megélhetéshez. Mikus 1939-től 1941-ig ismét az Egyesült Izzó munkása lett; a Tamás Galériában rendezett tárlata után pedig sokféle kísérletet tett művészegzisztenciájának
897, 1007 biztosítására. Kiállított a Tücsök szövetkezetben, a maga és művésztársai munkáiból tárlatokat rendezett a Corvin Áruházban, több szobrot adott ő is az „1942" címen rendezett kiállításra. Igazi teret, lehetőséget azonban csak a felszabadulás után kapott.

SZABÓ IVÁN

Szabó Iván (1913—) Budapesten született. Közgazdász egyetemi tanulmányaival párhuzamosan az Iparrajziskolán tanult rajzolni, majd 1934-ben átiratkozott a Képzőművészeti Főiskolára. Itt 1939-ig Bory Jenő növendéke volt; fejlődésére és későbbi munkásságára azonban nem tanára, hanem vállalt mestere, Medgyessy Ferenc, továbbá a Márciusi Front elvei és a Szocialista Képzőművészek
769 Csoportjával fennálló kapcsolatai voltak a legnagyobb hatással. Első munkáival még főiskolai hallgató korában az 1938-as Szent István-kiállításon, az Országos Képzőművészeti Társulat műcsarnoki bemutatóin, a Nemzeti Képzőművészeti Kiállításokon és a Magyar Művészetért kiállításokon jelentkezett. 1941-ben a KUT tagja lett, s attól fogva szobrai ott voltak az évenként megnyitott KUT-kiállításokon, 1941-ben *Magyar paraszt, Kút-relief* és *Gond*, 1942-ben *Kofa* és *Hajómosó*, 1943-ban *Támaszkodó, Dózsa* és *Ülő nő* című munkájával szerepelt a Szocialista Képzőművészek Csoportjának bemutatóin, a Tamás Galéria és az Alkotás Művészház tárlatain. Nagyobb kollekcióval három ízben nyílt alkalma a közönség elé lépni: 1942 májusában a Nemzeti Szalon csoportkiállításán s a Műbarát 32.
1062 tárlatán, valamint 1944 áprilisában a Nemzeti Szalon fiatal művészeket felvonultató századik csoportkiállításán. Ugyancsak a negyvenes években tett kísérletet Kurucz D. Istvánnal együtt Hódmezővásárhelyen a fazekasipar feltámasztására.

GÁBORJÁNI SZABÓ KÁLMÁN

Gáborjáni Szabó Kálmán (1897—1955) Debrecenben született. 1921-től 1925-ig Vaszary János növendéke volt a Képzőművészeti Főiskolán. Idősebb tehát, sorsa mégis összefonódik az új generációéval. 1930—1931-ben, majd 1938—1939-ben ösztöndíjas volt a Római Akadémián, így lehetőséget kapott arra, hogy a freskófestést, a mozaikrakást a klasszikus műveken tanulmányozhassa, és készüljön a debreceni Református Kollégium falképeinek megfestésére. Életének ez volt az egyetlen nagy
1036 megbízása. Munkásságában fokozatosan túlsúlyba jutott a grafika, különösen a fametszet. Fő műveit ma is a fába metszett sorozatokban látjuk (*Jézus élete*, 1920-as évek); ezért ismerték és becsülték leginkább kortársai is.

SZABÓ VLADIMIR

Szabó Vladimir (1905—) Balassagyarmaton született. Gyermek- és ifjúkorát e hegyvidéki tájon töltötte. Ifjúságától kezdve szélsőséges, álmodozásra hajlamos, a világot néha nagyon bonyolultan, néha nagyon leegyszerűsítetten láttató alkat, aki akár késői romantikusnak is nevezhető. 1924-től 1939-ig járt a Képzőművészeti Főiskolára, Rudnay Gyula, Csók István, Vaszary János és Benkhard Ágost osztályaiba, közben — 1931-től 1934-ig — Rómában tanult. Mégsem sorolódott a rómaiak közé; már az egykori kritika is (Radocsay Dénes, 1942) észrevette és leszögezte, hogy Rómából hazatérve „elhagyta korábbi meggyőződését, kiválik a római iskolából, érdeklődése inkább a magyar tulajdonságok felé fordul, új utat keres és valamifajta újmódi primitív képnél köt ki".

Ma úgy tetszik, hogy a főiskolára való beiratkozásától a felszabadulásig Szabó Vladimir piktúrája mindvégig a dolgok értelmezésének problémáival küszködött, illetve azzal, hogy miképpen lehet ezeket a fogalmi—morális, filozófiai, példázatszerű megközelítéseket a kép nyelvére fordítani. Róma erre ígért receptet — de éppen a megoldások receptszerűsége ábrándította ki ebből és lendítette át a másik oldalra, ahol több lehetőséggel találkozhatott a művészeti célok kitűzésekor, és kevesebb korláttal a megvalósításban. Rajzművészete festészetével egyenrangú, olykor fontosabb is annál. Jellegzetes, a 1076, 1077
formákat sok finom ceruzavonással kialakító módszerét illusztrátori tevékenysége során érlelte ki, melyet a korszak újságjainak, hetilapjainak, könyvkiadóinak megbízásából végzett.

SZALAY LAJOS

Szalay (1909—), az új magyar művészet egyik különösen nagy hatású mestere. Őrmezőn született, parasztcsaládban, de érzésvilága, érzékenysége már indulásakor tipikusan a nagyvárosi emberé. Tanulmányait a Képzőművészeti Főiskolán végezte 1927 és 1935 között, 1930-ban azonban Párizsban élt, és Picasso, Braque, Pascin rajzait, grafikáit és a klasszikus mesterek műveit tanulmányozta. Itthon elődeinek és példaképeinek Derkovitsot és Csontváryt tartotta. Noha a festő szakon szerzett diplomát, további pályája során szinte kizárólag rajzolt. Nagy erejű rajzokat állított ki itthoni tárlatain (a Nyolc 862
festő — nyolc szobrász közös kiállításán, a Magyar Képírók Kiállításán 1941-ben, az „1942"-n, a Nemzeti Szalonban, a Haditudósítók kiállításán, 1943-ban a Vigadóban), és rajzokat közölt a nevét 866
ismertté tevő könyvekben is (*Szalay Lajos hatvan rajza,* 1941; Szabó Lőrinc — Szalay Lajos: *Tizenkét vers — tizenkét rajz,* 1945; Kállai Ernő előszavával). Rajzaival nyerte el 1944-ben a Szinyei Társaság 1017
nagydíját.

Kortársai pályájának elején felismerték: „expresszív erejű Szalay Lajos művészi világa", „rajzainak van bátorságuk, hogy behatoljanak az élet legsötétebb mélységeibe, legfájdalmasabb problémáiba — és van erejük, hogy komoly művészi értékeket hozzanak föl a sötétségekből", mert „vonalai egyszerűek, monumentálisak... fölösleges vonalat nem húz", s „nem az anatómiai vonalat keresi, hanem a mozgásvonalat, az idővonalat, az indulatvonalat, az idegvonalat s kifejezésvonalat".

Szalay Lajos az új képzőművész-generációnak ahhoz a laza csoportjához tartozott, amely a népi írók mozgalmának, a Márciusi Front 1937-ben megjelent kiáltványának hatására vált egyre karakteresebbé. Rajzművészete számottevő hatást gyakorolt a magyar grafika fejlődésére a negyvenes években, majd később, 1970 körül, sőt napjainkban is.

3. ÖSSZEFOGÁS A NÉPFRONTPOLITIKA JEGYÉBEN

A háborús válság az egyetemes képzőművészethez hasonlóan Magyarországon is nagyjából 1938—1939-től fogva hagyott mélyebb nyomot. A náci fasizmus nemzetközi előretörése ekkorra már bizonyossá tette a spanyol polgárháború bukását. Ennek eseményeire kezdettől fogva élénken reagált Európa, Amerika, Ázsia képzőművészete. A bukás egybeesett Lengyelország lerohanásával, ami már nyilvánvalóvá tette a világháborús válsághelyzetet. Magyarországon ez a folyamat együtt hatott a müncheni paktumból, a Felvidék visszacsatolásából következő, fellángoló irredentizmussal. Ez, valamint az ellenforradalmi kormányzat további területi követeléseinek teljesülése (előbb Erdély egy részének, Székelyföldnek, a Partiumnak, később a Vajdaságnak a visszacsatolása) mindinkább elkötelezte az államvezetést a náci fasizmus oldalán való aktív háborús politika mellett.

Az akut háborús válság küszöbétől és a második világháború kitörésétől kezdve így egy sor belpolitikai mozzanat is árnyalta a helyzetet, amelyek hatottak ugyan a művészeti életre, de magukban az alkotásokban csak áttételes nyomuk volt. „Nagy-Magyarország" visszaállításának illúziója feltételezhetővé teszi az irredenta propagandának a művészet eszközeivel való felfokozását is, ami azonban inkább a sajtógrafikában és a plakátművészetben hatott közvetlenül. A visszacsatolt területekről főként olyan művészek lettek ismertebbek, akik már azt megelőzően is — többnyire iskolázottságuk révén — folyamatos kapcsolatot tartottak Budapesttel, mint kulturális központtal. A szórványosan megrendezett kassai, kolozsvári tárlatok nem hoztak művészileg újat, a műcsarnoki nemzeti kiállításokon pedig inkább csak árnyalódhattak a nacionalizmus nosztalgikus vonásai.

Három, főként eszmeisége szerint jellemezhető főbb vonulat tartható számon az előzmények közül a tágan értelmezett, vagyis a háborús válság kezdetétől vizsgált időszakban. A művészet akkori nyilvánosságát leginkább átható, római iskolásnak nevezett irányzat nyomta rá bélyegét a különféle megbízásokra, megrendelésekre, és kapott kiemelt hangsúlyt a nagy kiállításokon. De nemcsak a stiláris arculata szerint is körvonalazható római iskolából, hanem részint hagyományosabb (barokkos, naturalista) tendenciákból, részint modernebb stiláris törekvésekből is táplálkoztak azok a nagyrészt feledésbe merült mozzanatok, amelyek a háborús időszak kulminációs pontjain a legközvetlenebbül ható alkotásokat (pannókat, fasiszta uszító plakátokat) jellemezték. Egy másik, folyamatosan élő vonulat a kurzuspolitikával nem azonosuló polgári demokratikus művészmagatartás, amely a legkritikusabb időben közösséget vállalt a népfrontpolitikával, annak nemzetféltő, háborúellenes törekvéseivel. A képzőművészeti népfrontpolitika legfőbb szervezője az egyre több művésszel együttműködő Szocialista Képzőművészek Csoportja volt. Ennek körében hatott a legkorábban és a legintenzívebben a spanyol polgárháború által kiváltott elkötelezett kritikai magatartás, egyidejűleg azzal, ahogyan a kataklizma nemzetközileg — Japántól Argentínáig — nyomot hagyott. Az alkotók hasonló módon, rokon ikonográfiai-ikonológiai típusok egyidejű kialakításával reagáltak a nemzetközi fasizmus fenyegetésére, a mind nyilvánvalóbb háborús veszélyre.

E magatartástípusok elevenek maradtak a magyar művészetben a háború legvégéig. A Szocialista Képzőművészek Csoportja működésének 1942-es, kényszerű megszakítása sem törte meg a háborúellenes, antifasiszta művek alkotásának folyamatát, noha ezek annak idején alig, vagy egyáltalán nem voltak ismertek; csak a felszabadulás után leltek nyilvánosságra és folytatásra. A fő vonulatok ugyan szemléletileg, nem pedig stilárisan különülnek el egymástól, de tetőződésük stilárisan is körvonalazható egy mind nagyobb stiláris divergencia értelmében, amint arról a jellemzőbb alkotókat bemutató pályaképek is tanúskodnak. E vonulatok összetettsége, polarizálódásuk foka, a nemzetközi áramlatokkal való rokonságuk és az azoktól való eltérésük nemcsak a szorosabban vett háborús időszak hazai politikai konstellációjának sajátosságaival magyarázható. Meghatározó volt a két világháború közötti hazai politikai-társadalmi folyamat és annak mindenkori vetülete a magyar művészetben. Ennek nyomán a művészeti fejlődés sajátosságának tekinthető a hivatalosnak minősülő és a vele szemben álló művészet olyan véglete, amely ebben a mélységben és műfaji sokrétűségben másutt nem található meg. Hazai sajátossága a két szemléleti véglet között kialakuló, polgári demokratikus művészmagatartás sokoldalúan árnyalt, sokféle értéket teremtő megnyilvánulásainak a sora.

1938-ban, a jubileumi Szent István-év alkalmából adott megbízásokban kulminált a feudális restaurációs politikának az Árpád-házi szentekre összpontosító témaválasztása, a római iskolás klasszicizálás. Ekkor sűrűsödött a köztérre szánt, falra került alkotások megrendelése is; később, a háborús évek gazdasági viszonyai közepette jóval szórványosabbak lettek az állandó nyilvánosságra szánt alkotások. 1938-ban olyan művészeket is foglalkoztattak, akiknek csak a pályakezdésére, és akkor is főként stilárisan volt jellemző a novecentós igazodás (Domanovszky Endre), és olyanokat is, akiknél egy Szent István-falikárpit csak egyszeri kitérő volt (Ferenczy Noémi). A háborús feszültség kezdetétől lett különös fontossága az alábbi körülménynek: a hivatalos művészet olaszos irányulása eleve elejét vette annak, hogy a hitleri Németország hivatalosan elfogadott művészetének akár csak közvetett hatása legyen. Ez utóbbitól alapvetően eltért a római iskolás művészet tematikailag vallási orientációja, nem kevésbé az a vonal- és színkultúra, amely legjobb képviselőire jellemző volt. Az olaszországi igazodást a húszas évek elejétől propagáló és szervező Gerevich Tibor a náci Németország emlékműveinek, hivatalos kiállításaik anyagának művészet voltát is kétségbe vonta, és ennek nyíltan hangot is adott, közvetlenül az ország 1944-es náci megszállása után. A hazai művészet legjobboldalibb megnyilvánulásai is németellenesek voltak, ami nem mond ellent annak, hogy azonosultak a Horthy-Magyarország hivatalos politikájával és ideológiájával. A náci Németország hivatalos művészetének legfontosabb témakörével, a ógermán mitológiával ugyan rokon jelenség az ősmagyar mítoszok felelevenítése, de ez utóbbi gyökere elsősorban az irredentizmus és egy ennek szellemében burkoltan hangoztatott németellenesség volt.

A hivatalos politika közvetlen propagandájának, háborús hírverésének szolgálatára vállalkozó alkotások nagy részét elsöpörte a történelem. A Horthy-portrék vagy az ősmagyar mitológiát idéző, nagyméretű, sajátos giccsigényt kielégítő képek, mint amilyenek például Szánthó Mária festményei voltak, többségükben elkallódtak. A művészettörténeti kutatás annyi figyelmet sem fordított e produkciókra, hogy számba vette volna őket; a negyvenes évek első felében feltűnt kurzusművészek a Művészeti Lexikonban sem szerepelnek. Mint minden eszmét, a végletekig elvakult, uszító 1944-es politikát is szakmailag kvalitásos munkák, főként plakátok képviselték a leghatásosabban, például Szennik György munkái, amelyek már a későbbi nyilasterror hangulati előkészítésére vállalkoztak. A kurzuspolitikának azonban a korábbi években szelídebb igényei is voltak: Konecsni György Erdélyt propagáló idegenforgalmi plakátján klasszicizálóan tartózkodó a gyöngyösbokrétás szellemben választott motívum. Rokon felfogás jellemezte, noha jóval alacsonyabb szakmai szinten, a dísztárgyak tervezését. A legjellemzőbb tárgycsoport az igen nagy tömeghatású porcelánplasztika (túlnyomóan a herendi gyár termékei), amely az irredenta szellemnek megfelelő, idilli magyaros figurákkal elégített ki egy nosztalgikus giccsigényt. A „szelídebb" nacionalizmus, amely nem jutott el a nyílt fasiszta uszításig, alkalmat adott olyan témák megvalósítására, mint amilyen Medgyessy Ferenc 1942-es *Ősmagyar*ja; a szobor a jelentős művészpályán szerves, közvetlen folytatása a szobrász 1930-ban alkotott *Turáni lovas*ának, és szakmai erényei folytán pozitívan hatott Medgyessy 1945 utáni követőire is. A témaválasztás másodrendűvé vált a plasztikai minőség mellett. Más művészek is voltak, akik némileg rokon módon keresték a népi, ősi stb. jelleg szobrászatilag kifejezhető vonásait (például Andrássy Kurta János), és akik emellett nyíltabb—burkoltabb kapcsolatot tartottak progresszív, szocialista művészekkel is; tematikai, stiláris kölcsönhatások is észlelhetők.

A második világháborút követő, elementáris békevágyból és életörömből merítő művészeti élet elsöpörte nemcsak a nyílt háborús politikát hirdető vagy ennek reprezentációját szolgáló műveket és alkotókat, hanem kivetette magából a bármiféle „magyarkodás" útkereséseit és teóriáit, terhesnek érezve még kritikai számbavételüket is. Így az árnyalatok, a művészpályák esetleges átmeneti jobbratolódásának a jellege, ennek megnyilvánulásai, közelebbi okai alig ismertek és csak töredékesen rekonstruálhatók. Érthető, hogy az érintett művészek sem emlékeznek szívesen e korszakukra, nem teszik hozzáférhetővé az akkor készült, tematikailag az adott évekhez kötődő alkotásaikat. A későbbi kutatás viszont elsősorban a nyíltan antifasiszta, háborúellenes, szocialista tendenciák feltárására és e művek mentésére koncentrált, továbbá azokra a törekvésekre, amelyeket esetleg csak formai-stiláris sajátosságaik alapján vetett el az elmúlt rendszer.

A háborús évek művészeti termésének mennyiségileg nagyobb része egyébként a harmincas évek művészetének olyan folytatása, ahol egyáltalán nem vagy csak igen-igen áttételesen hagyott nyomot az

adott történelmi helyzet. Egyik-másik művész munkásságában a védekező visszavonulást kivetítő remekek születtek (Szőnyi István, Egry József, Fényes Adolf); a római iskolások többsége bevált patenteket ismételt (Molnár C. Pál); tág teret kapott a hagyományosabb zsánerfestészet (Viski János, Szüle Péter). A háborús éveket végigkísérték a nagy műcsarnoki tárlatok, s a művészeti élet egyre kibékíthetetlenebb, noha lappangó ellentétei ellenére is fenntartható volt némi folytonosság, 1944 tavaszáig, a náci megszállásig még a magángalériák többsége is működött. A megszállás, majd a bombázások, a nyilasterror, végül a fronthelyzet szükségképpen véget vetett a művészet bármilyen nyilvánosságának. Egyetlen lehetséges teendőként az maradt, hogy alkotókat és alkotásokat mentsenek a pusztulástól.

A művészeti élet folytonosságának valóságos megszakadása azonban jóval korábban elkezdődött. Közrejátszott a háborús években fokozódó művésznyomor, a főiskolai felvételeket és a szakmai érvényesülést korlátozó zsidótörvények, a munkaszolgálattal, katonai szolgálattal megszakított pályakezdés vagy a félbemaradt tanulmányok. Majd később, az ötvenes években lett komolyan érezhető a háború által leginkább érintett nemzedékekben végbement szakmai törés. És még súlyosabb csapás volt a háborúnak áldozatul esett, fronton, munkatáborokban elpusztult, mártírhalált halt művészek elvesztése, egyik-másik œuvre jelentős részének, alkotások ezreinek elpusztulása vagy elkallódása. A nyílt fasiszta terror veszélybe sodorta legfontosabb művészeti gyűjteményeinket. A Szépművészeti Múzeum nyugatra szállított kincsei csak 1946-ban kerültek vissza; kisebb gyűjtemények anyagának, paloták, kastélyok berendezésének nyoma veszett. Még nagyobb arányú volt a műemlékek pusztulása.

A művészek túlnyomó része nemcsak hogy nem azonosult a háborús évek hivatalos politikájával, hanem nyíltan elhatárolta magát attól. Még a népi, nemzeti jelleg képi kutatásának is voltak olyan megnyilvánulásai, mint egyik-másik szentendrei festő munkássága, akik egy bartóki gyűjtés szellemében közelítettek e problémához. Az alkotók aktívabban vagy passzívabban — szemlélettől, magatartástól, egyéni alkattól is függően — védték a művészeti etikát, a művészet humanista feladatát, megőrizve-továbbépítve a legfontosabb hagyományokat és eredményeket. Ez magyarázza azt is, hogy a kultuszkormányzat nem tudta megalakítani — a többi mintájára — a képzőművészek úgynevezett kamaráját; néhány szélsőjobboldali művész ilyen irányú készsége és kezdeményezése megbukott azon, hogy nem találtak partnerekre a művészek körében. Lényeges különbség volt mind az olaszországi, mind a németországi művészeti élettel szemben, hogy Magyarországon, ha korlátozottan is, de sokáig megmaradtak a művészeti kritika és a művészetelmélet nyílt fórumai; napilapok írásaiban és szórványos önálló kiadványokban csaptak össze mind keményebb viták során — főként 1942-ig — a művészetről és annak szerepéről vallott és vállalt álláspontok. A hitleri Németországban ekkorra már megszűnt a kritika műfaja, a kiállításokról csak regisztráló ismertetések láttak napvilágot. Nálunk még a háború második felében is megjelenhetett komoly könyv a magyar művészet realista hagyományainak kritikai vonulatát képviselő alkotóról, s a gyér szakmai könyvkiadás legtöbb terméke a progresszív törekvéseket ismertette.

Ennek a mind súlyosabb periódusnak a művészete és művészeti élete akkor is sokszínűnek és ellentmondásokkal telinek látszik, ha csak a hatalommal egyetértő vagy azzal többé-kevésbé együttélni, megalkudni képes műveket és törekvéseket vesszük számba. Még inkább az, ha a művészet valamennyi megnyilvánulását figyelembe vesszük.

A nyíltan antifasiszta művészet szervező magja, a Szocialista Képzőművészek Csoportja 1939—1940-ben újjáalakult, kiállításai és egyéb, népművelő megmozdulásai már egy, a népfrontpolitika szellemében való közvetlen mozgósításra törekedtek. A csoport az 1942-es a Szabadság és a Nép kiállítás betiltásáig igen aktívan működött.

Az egyetemes művészettel egyidejűleg és rokon módon alakult ki — szinte fellobbanó gyorsasággal — egy új jelképrendszer. Főbb jellemzői az új állatszimbolika, majd szörnyszimbolika, a kereszt, keresztre feszítés stb. új jelentése: közvetlen utalások az egyéni szenvedésre, kiszolgáltatottságra, az ember által okozott embertelenségre. Sajátos hazai jelenség — ami az ellenforradalmi rendszer immár két évtizedes létével magyarázható —, hogy a magyar művészetben tartósabbnak bizonyult egy kifejezetten osztályharcos tematika, mint például olyan országokban, ahol a népfrontpolitika polgári demokratikus bázisra épült és hatott. Tovább élt a munkástípus, a munkáskörnyezet iránti szociologikus fogékonyság, mely a harmincas évek elején kezdett kifejlődni. Ugyancsak sajátos helyi jelenség a történeti téma

fontossága, amely főként grafikai sorozatokban és plaketteken nyilvánult meg. Ezt részint a művészeti előzmények, a húszas évek végének nagy hatású sorozatai, a harmincas évek első felének plakettjei, röpcédulái magyarázzák, részint az ellenpólus, a hivatalos művészetnek a feudális vonásokat konzerváló történelemszemlélete. Ezzel szemben alakult ki a baloldali művészeknek a néptömegek történelmi szerepét hangsúlyozó, a belpolitikai és a nemzetközi eseményekre érzékenyen reagáló témaválasztása. Egy további, megmaradt alkotásokkal kevésbé bizonyítható, de tendenciájában igen fontos mozzanat, amely ugyancsak az akkori hazai művészet sajátossága: a tudatos, tervszerű készülődés a háborút követő történelmi korszakra, módszeres tervezés és alkotói program megérlelése, törekvés arra, hogy a művészet és közönség kapcsolatának új módozatait kialakítsák. Mint más országokban, nálunk is találkoztak a legprogresszívebb megmozdulásokban a tematikailag új törekvések és a formai modernséget kutató tendenciák. Ezek néha együtt alakították egyik-másik művész pályáját, néha a tematika, illetve a formai útkeresések jobban szétváltak. A kettő részbeni kölcsönhatása és főként együttes jelentkezése újabb tápot adott a hivatalos művészetpolitika azon érvelésének, miszerint a formai modernség a forradalmisággal azonosítható.

A Szent István-év nagyszabású, hivatalos reprezentációt szolgáló alkotásaival egy időben született Sugár Andor *Hollókői vörös feszülete*, Dési Huber István rokon tárgyú képe, Schintzler János *Iszonyat* 887, 799
című tusrajzának felkorbácsolt szenvedélyű lófej-kompozíciója. A megdőlt kereszt, az expresszíven átírt, emberi érzelmeket és indulatokat kivetítő állatábrázolás egyidejűleg terjedt el az egyetemes művészetben, habár a közelebbi tartalom és formarend nemzeti művészetenként árnyalódott. Ugyanígy, közvetlenül a világháború kitörése után gyorsan elterjedt, a háborút és a fasizmust direkt módon jelző csontváz motívuma is megjelent a magyar művészetben (Farkas Aladár *Fasizmus* című, 1943-as domborműve, 1022
Kasitzky Ilona 1942-es, *Háború* című tusrajza).

Berda Ernő 1939-es, *No pasaran (Pokol)* című linóleumsorozatának több lapja tanúskodik róla, 867
mennyire ismert volt már akkor Picasso *Guernicá*jának asszociációkeltése, ám az *Apokalipszis* című lap tömegeken átgázoló spanyol nemesi lovastisztje voltaképpen a horthysta lovastisztet idézi fel. A helyi közeg által hasonló módon árnyalt értelmezéssel és ebből következő formaalkotással más országok művészetében is találkozhatunk, különösen a spanyol polgárháborúra közvetlenül reagáló alkotásokon. A *No pasaran* különös érdekessége, hogy kortárs történelmi eseményt dolgoz fel grafikai sorozat formájában, miközben a többi, rokon műfajú alkotás áttételesebben merít a történelemből. Redő Ferenc 1938-as *Budai Nagy Antal* című linóleummetszet-sorozata (egyik lapját röplapként terjesztették az az évi 555
könyvnapon) tematikailag egyértelműen a Derkovits-sorozat parasztfelkelés-értelmezéséből merített. Háy Károly László több mint negyven lapra tervezett, a börtönévek miatt csak töredékesen elkészült *Két pogány közt egy hazáért* linóleumsorozata a költő és hadvezér Zrínyi Miklós történetét értelmezte oly módon, hogy az 1941—1942-ben elkészült hét lap már egyértelműen németellenes felfogást hirdetett. Rokon témájú Redő Ferenc ugyanekkori *Zrínyi*-festménye, ahol a középső képmezőt kisméretű jelenetek keretezik, hasonlóképpen ahhoz a megoldáshoz, mely Derkovits *Dózsa*-sorozatának transzparens változatára jellemző. A történelmi témának ez az újfajta aktualizálása a Szabadság és a Nép freskópályázatra készült némely tervben is nyomot hagyott. Kondor György egyik eltűnt tervének témája az osztrák sas eltávolítása a vámházról 1848-ban. Ugyanez a művész aktuális történelmi eseményre is reagált: linóleummetszet-sorozatban örökítette meg az 1942. március 15-i, a Petőfi-szobornál rendezett tüntetést. Az emlékezések szerint látomásos erejű sorozatot — kényszerhelyzetben — ő maga semmisítette meg röviddel elkészülése után. E példák is mutatják, hogy a grafikai sorozat iránti érdeklődés mennyire fokozódik különös feszültségű történelmi csomópontok idején.

A népfrontpolitika szellemében kialakult németellenesség nemcsak a Vasas Szakszervezet székházában megrendezett Szabadság és a Nép című kiállításon hagyott nyomott, amelynek szorosabban vett freskópályázati anyagát — a bemutatott több mint nyolcvan tervet — elsősorban a háborút követő helyzet előrejelzése, egy forradalmi szimbolika keresése jellemezte. A Történelmi Emlékbizottság megbízásából készítették a Szocialista Képzőművészek Csoportjának tagjai az 1942. március 15-i tüntetés dekorációit. Ugyanekkor készült a jelvényként is elterjedt *Petőfi*-plakett, Pátzay Pál 989
munkája, továbbá Bokros Birman Dezső *Független Magyarországért* feliratú plakettje, amely először 992
fogalmazta meg — már a felszabadulást követő időszak ikonográfiája és szelleme szerint, szinte

emblematikusan — a munkás-paraszt-értelmiségi összefogást. Megjelent a csoporttagok munkáit tartalmazó *18 művész 48 rajza* című kis album, melyen a címlap tipográfiája az 1848-at emeli ki. Sajátos csoportot alkotó „történeti téma" az 1940—1943 közötti József Attila-ábrázolások köre. A költőről korábban is készültek portrék, de azok közül csak Dési Huber 1937-es rajza mondható közismertnek. A háború küszöbétől kezdve azonban a képzőművészeket egyre inkább foglalkoztatta a József Attila-i tudatos jövőbe látás, s a költő alakjának puszta felidézése is állásfoglalással ért fel. 1940-ben alkotta Farkas Aladár a költőt profilban ábrázoló plakettjét, 1942-ben a bronzportrét, és ugyanekkor született
1006 Bokros Birman Dezső kisméretű képmása. 1941—1942-ben festette Dési Huber István a kettős arcképet József Attiláról és Illyés Gyuláról. A költőt még életében sokat rajzoló Nóti Andrásnak megmaradt 1942—1943-ban készült szoborportréja, de elkallódott, az emlékezéseken túl csak egy 1943-as Népszava-cikk reprodukciói alapján rekonstruálható az általa alkotott emlékműterv, ahol a felmagasodó gyárkéményt körbefogja a költő, a munkás és a munkásnő alakja.

Tovább élt ugyan a periférikusabb osztályharcos tematika, de ez is megváltozottan, áttételesebben. Erre utalnak olyan börtönben készült képek és rajzok (Kondor György, Háy Károly László munkái), melyeken a közelebbi tárgyválasztás kiindulópontja a munkás környezet volt, mint például a gyári látkép, a börtönbeli vaskályha, vagy egy korábbi, jellemző témakörnek, az olvasó, tanuló munkás ábrázolásának a folytatása. A megmaradt munkák többsége 1943-ból, 1944-ből való.

Az 1942-es kiállítás betiltását követően megtorló intézkedéseket alkalmaztak a művészekkel szemben is. Az indíték nem közvetlenül maga a kiállítás volt, hanem az illegális mozgalom fontos gócainak egyidejű felszámolása. A Szocialista Képzőművészek Csoportjának szervezett működése gyakorlatilag megszűnt, tagjainak többségét letartóztatták vagy bujkálásra kényszerítették. Ettől kezdve csak szórványosan láttak napvilágot a művészet és a művészeti élet problémáit feszegető, baloldali szellemű cikkek, habár Dési Huber Istvánnak még 1943-ban is módot adott a Népszava, hogy kifogásolja az úgynevezett művészeti kamarák szelekcióját, és — ha burkoltan is — megkérdőjelezze a Horthy felesége által kezdeményezett egyszeri, úgynevezett nyomorenyhítő akciónak szánt kiállítás értelmét.

1942—1943 után már inkább csak egy-egy elszigetelten született alkotás tiltakozó hangja képviselte a szellemi és magatartásbeli kontinuitást. Ezek a művek is többnyire csak jóval később lettek ismertek, létrejöttük idején vagy nem tudtak róluk, vagy csak igen szűk körben hatottak. A már említett példák szerint sok esetben csak közvetett dokumentumok vagy emlékezések nyomán idézhetők fel. A háború legsúlyosabb időszakában is születtek azonban tartós értékű, fontos alkotások. Bokros Birman Dezső
1056 1944-es *Rokkant katoná*ja a különös expresszivitású pálya egyik remeke. A vásárhelyi hagyományokból indult Kohán György túllépett e festői kör sajátosságain a háború elején elkezdett és sok éven át
919 folytatott, a *A háború emléke* című, hatalmas méretű szénrajzkartonjában. Ez talán az egyetlen olyan alkotása a két világháború közötti időszaknak, amely a monumentalitás értelmezésében a mexikóiakhoz fogható módszert alakított ki; falképként való realizálására azonban sohasem került sor. Szalay Lajosnak a háború legvégén készült rajzai a magyar rajzművészet e nagy mesterének méltó hangján szólnak az addigra már hétköznapivá lett egyéni tragédiákról.

De bármennyire mindennapos lett is a halál, a rokkantság, az üldözöttség, az 1944-es év soha nem képzelt iszonyata újból felkorbácsolta a művészi fantáziát. Ámos Imre 1944-re szolnoki vázlatkönyvének megdőlt, üvöltő keresztrefeszítettje, a Párizsból 1941-ben hazatért Martyn Ferenc 1944-es rajzsorozata, *A fasizmus szörnyetegei* lapjain életre kelő horogkeresztes, nyilaskeresztes szörnyek, torzállatok és torzemberek, sok más művész egy-egy lapja vagy képe különös, tragikus kontinuitást bizonyít, jóllehet a ma ismert anyag csak töredéke az akkor készült alkotásoknak. Figyelemre méltó ez a folytonosság a szentendrei művészek körében, ahol a Vajda Lajossal, Ámos Imrével indult vonulat folytatása mellett a konstruktív áramlatot jelző Barcsay Jenő pályáján ekkor születtek a nyomasztó hangulatú, szigorúan szerkesztett hegyvidéki tájak, s a Szocialista Képzőművészek Csoportjához tartozó Szántó Piroska munkásságában is ekkor fokozódott az expresszivitás. A csoporttag Bán Béla, Lossonczy Tamás vagy Fekete Nagy Béla is ilyen értelemben alkalmazták részint a szürrealizmus és az expresszionizmus, részint a konstruktivizmus és a nonfigurativitás elemeit.

A felszabadulást követő művészettörténeti kutatás okkal koncentrált a háborús évek terméséből az antifasiszta, antimilitarista szellemű, a népfrontpolitikát közvetítő alkotásokra. A korszakban alkotók

túlnyomó része elhatárolta magát a hivatalos politikától és művészetpolitikától, még ha szükségképpen jóval kevesebben voltak is azok, akik az egyéni lét kockázatát vállalva adtak hangot annak, hogy tudatosan készülnek az új történeti-társadalmi korszakra. Ez ugyan nem teszi meg nem történtekké a háborús évek irredenta, soviniszta, fasiszta szellemű művészeti mozzanatait, de magyarázza a későbbi művészettörténeti szelekció jogosságát.

A megmaradt és fellelhető alkotásokon túl különös fontossága van a háborús évekbeli tervezésnek, valamint az akkor született terveknek, amelyek a felszabadulás után „közösségi művészetként" megfogalmazott program előzményei voltak. Ilyen a sokakat megmozgató 1942-es freskópályázat vagy az említett emlékműterv. A háború utáni, a felszabadulást követő teendők számbavételének különösen fontos mozzanata az a Major Máté által 1944-ben kidolgozott, noha csak 1945-ben napvilágot látott építészeti program, amely a feltételezett realitást és a szociális szükségleteket figyelembe véve, a korszerű építészet legracionálisabb eredményeire és eljárásaira támaszkodva dolgozta ki — elméletileg és gyakorlatilag — a legsürgősebb tennivalók tervét. A háború utolsó szakaszának hatalmas anyagi pusztítását követő romeltakarítás és újjáépítés, a felszabadulás utáni építészettörténet sok belső ellentmondása ugyan késleltette, illetve meg-megakasztotta ennek az építészeti programnak tervszerű megvalósítását, de koncepciójának lényege mindmáig érvényesnek tartható, s a tárgyalt korszaknak elmélettörténetileg is fontos mozzanata.

A második világháború vége, a felszabadulás annyiban viszonylagos szakaszhatár, hogy 1945-ben és a rá következő években elsősorban azok a törekvések folytatódtak és teljesedtek ki, amelyek harmincas—negyvenes évek legjellemzőbb progresszív útkeresései voltak.

IRODALOM

RÖVIDÍTÉSJEGYZÉK

AÉ	Archeológiai Értesítő Pest—Bp. 1868—
AH	Ars Hungarica. A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoportjának Közleményei Bp. 1973—
AHA	Acta Historiae Artium Academiae Scientiarium Hungaricae Bp. 1953—
AkÉrt	Akadémiai Értesítő Bp. 1890—1943
BpSz	Budapesti Szemle Bp. 1873—1944
Bul	Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts. A Szépművészeti Múzeum Közleményei Bp. 1947—
ÉÉt	Építés — Építészettudomány. Az MTA Műszaki Tudományos Osztályának Közleményei Bp. 1969—
ÉI	Élet és Irodalom Bp. 1957—
ÉKK	Építés- és Közlekedéstudományi Közlemények. Az MTA Műszaki Tudományok Osztályának Közleménye Bp. 1957—1968
ÉKME	Építőipari és Közlekedési Műszaki Egyetem Tudományos Közleményei Bp. 1956—1968
ItK	Irodalomtörténeti Közlemények Bp. 1891—1945; 1948; 1953—
JMP	Janus Pannonius Múzeum, Pécs
JPMÉ	A Pécsi Janus Pannonius Múzeum Évkönyve Pécs 1956—

Km Képzőművészet
Bp. 1927—1935

M Művészet
Bp. 1902—1918; 1960—

Mb A Műbarát
Bp. 1921—1923

MCs Magyar Csillag
Bp. 1941—1944

MDKÉ A Művészettörténeti Dokumentációs Központ Évkönyve
Bp. 1954—1969

MÉ Művészettörténeti Értesítő
Bp. 1952—

MG Magyar Grafika
Bp. 1920—1932

MÉm Magyar Építőművészet.
A Magyar Építőművészek Szövetségének Folyóirata
Bp. 1952—

MI Magyar Iparművészet
Bp. 1897—1944

MKCs MTA Művészettörténeti Kutató Csoport

MKsz Magyar Kultúrszemle
Bp. 1938—1944

MM Magyar Művészet
Bp. 1925—1938; 1948—1949

MMÉEK Magyar Mérnök- és Építész-Egylet Közlönye
Bp. 1871—1944

MMMÉ Magyar Művészettörténeti Munkaközösség Évkönyve
Bp. 1951—1953

MNG Magyar Nemzeti Galéria, Budapest.

MSz Magyar Szemle
Bp. 1927—1944

Mvcs Kállai Ernő: Művészet veszélyes csillagzat alatt
Bp. 1981

NHQ The New Hungarian Quarterly
Bp. 1959—

Ny Nyugat
Bp. 1908—1941

PL Pester Lloyd
Pest—Bp. 1854—1944

PN Pesti Napló
Pest—Bp. 1850—1939

Szépm Szépművészet
Bp. 1940—1944

SzM Szabad Művészet
Bp. 1947—1956

TF	Tér és Forma Bp. 1927—1948
ÚÉ	Új Építészet Bp. 1946—1949
ÚI	Új Idők Bp. 1894—1949
VL	Vállalkozók Lapja Bp. 1879—1892; 1894—1944

BEVEZETÉS

Művészetünk a két világháború között

Magyarország története 1918—1919, 1919—1945, (főszerk. Ránki György. Bp. 1976), melyben művelődéstörténeti vonatkozású összefoglalás és bibliográfia is található. Művészettörténeti szempontból is értékes összefoglalást ad a korszakról Budapest története a forradalmak korától a felszabadulásig (szerk. Horváth Miklós. Bp. 1980). A korszak *irodalomtörténet*ének és *zenetörténet*ének kézikönyvei A magyar irodalom története VI.: A magyar irodalom története 1919-től napjainkig (szerk. Szabolcsi Miklós. Bp. 1966); Szabolcsi Bence: A magyar zenetörténet kézikönyve (Bp. 1955).

A vizsgált korszak 1954-ig megjelent művészettörténeti szakirodalmáról A magyar művészettörténeti irodalom bibliográfiája (szerk. Bíró Béla. Bp. 1955) ad tájékoztatást, a további, 1955—1975-ig terjedő évek irodalmáról a Művészettörténeti Értesítőben évenként megjelent bibliográfiák, az 1956-ostól az 1978-as évfolyamig.

A korszak *művészettörténet*éről átfogó képet rajzol a Magyar Művészet 1800—1945 (A magyarországi művészet története II. Főszerk. Fülep L., szerk. Zádor A. Bp. 1964). A két világháború közötti periódust tárgyaló részt Németh Lajos írta. Korszerű összefoglalás Németh Lajos: Modern magyar művészet (Bp. 1968). Rövidebb terjedelmű, de ugyancsak igényes mű Körner Éva: Magyar művészet a két világháború között (Bp. 1963). Lényeges, új szempontokat vetett fel az MTA MKCs által rendezett, 1972. november 9—10-én megtartott elméleti konferencia, melynek anyaga Magyar képzőművészet a két világháború között címen jelent meg (MÉ 1973/2. 89—136). A tárgyalt korszakban született, s így kortörténeti szempontból érdekes, nagyobb összefoglalások Péter András: A magyar művészet története I—II. (Bp. 1930); Nagy Zoltán: Új magyar művészet (Bp. 1941).

A két világháború közti korszak *építészet*éről elsősorban az ebben az időszakban megjelent építészeti folyóiratok — a Magyar Építőművészet, a Tér és Forma, A Magyar Mérnök- és Építész-Egylet Közlönye, az Építő Ipar—Építő Művészet és az Építészet — adnak áttekintést. Fontos programadó írás Bierbauer Virgil: A magyar építőművészet jelen állapota, modern irányú fejlődésének szükségessége és akadályai (Bp. 1928) című tanulmánya. További munkái: Budapest városépítési problémái (Bp. 1933); A magyar építészet története (Bp. 1937). A modern építészet elveiről tájékoztat Forgó Pál: Új építészet (Bp. 1928) c. munkája. A harmincas évek végéig elkészült épületekről ad képet Györgyi Dénes—Hültl Dezső—Kozma Lajos: Új magyar építőművészet (Bp. 1935—1937) c. reprezentatív gyűjteménye. A felszabadulás után megjelent nagyobb összefoglalások: Rados Jenő: Magyar építészettörténet (Bp. 1961; 1971); Preisich Gábor—Benkhard Ágost: Budapest építészete a két világháború között (ÉKK 1967/3—4. 461—524); Merényi Ferenc: A magyar építészet. 1867—1967 (Bp. 1969; 1970). Az építészettörténeti korszak kérdését tárgyalja Kubinszky Mihály: A XIX. és XX. század magyar építészetének periodizációs problémái (ÉÉt 1969/1—2. 119—130).

A korszak *festészet*ének az előző korszakhoz való viszonyulását vizsgálja Kállai Ernő: Új magyar piktúra. 1900—1925 (Bp. 1925) c. kötete. A posztnagybányai festészet felől tekint vissza Genthon István: Az új magyar festőművészet története 1800-tól napjainkig (Bp. 1935) c. műve. A kötet bő bibliográfiát is tartalmaz. A neves, magyar származású művészettörténész, Tolnay Károly francia nyelven megjelent tanulmánya is ezzel a korszakkal foglalkozik: Tolnay, Charles: La Peinture Hongroise contemporaine (Pécs 1937). A korszak művészetének megismeréséhez nélkülözhetetlen Kassák

Lajos: Vallomás tizenöt művészről (Bp. 1942) és Képzőművészetünk Nagybányától napjainkig (Bp. 1947) c. kötete. A művészeti és társadalmi haladás kapcsolatát vizsgáló, új értékeket feltáró mű Pogány Ö. Gábor: A magyar festészet forradalmárai (Bp. 1946). Hagyományosabb értékrendet tükröz a szerző későbbi műve: uő.: Magyar festészet a XX. században (Bp. 1959), valamint D. Fehér Zsuzsa—Pogány Ö. Gábor: Magyar festészet a XX. században (Bp. 1973). Főleg a személyes, forrásértékű visszaemlékezések miatt jelentős Lyka Károly: Festészetünk a két világháború között (1920—1940), (Bp. 1956).

A korszak *szobrászatá*ról önálló monográfia nem jelent meg. Elvi állásfoglalást tartalmazó tanulmány: Pátzay Pál: Szobrászatunk magyarsága és európaisága (MCs 1943. I. 145). Budapest köztéri szobrászatáról ad átfogó képet Liber Endre: Budapest szobrai és emléktáblái (Bp. 1934), továbbá Medvey Lajos: Vezető Budapest szobrai megtekintéséhez (Bp. 1939), valamint Bajó Gyula: Budapest újabbkori épületszobrászata (Bp. 1942). Összefoglaló igényű képes album: Vargha Balázs: Új magyar szobrászat (Bp. 1948) és Gádor Endre—Pogány Ö. Gábor: Magyar szobrászat (Bp. 1953).

A *rajzművészet* eredményeit mutatja be a kortárs szemszögéből Gombosi György: Új magyar rajzművészet (Bp. 1945) c. munkája. A téma újabb feldolgozása Pataky Dénes: A magyar rajzművészet (Bp. 1960).

Az *éremművészet* tanulmányozásának nélkülözhetetlen kézikönyve Huszár—Procopius: Medaillen- und Plakettenkunst in Ungarn (Bp. 1932).

A korszak egyetemes képzőművészetének főbb tendenciái

Az egyetemes képzőművészet 20. századi történetéről az elmúlt évtizedekben több kézikönyv is megjelent magyar nyelven. A művészettörténet egészét — s ezen belül a 20. század törekvéseit is — tárgyalja Gombrich, E. H.: A művészet története (Bp. 1978) c. összefoglalása. A modern művészet marxista szemléletű feldolgozását adja Micheli, Mario de: Az avantgardizmus (Bp. 1978) c. könyve; ugyanerről a témáról szól Kassák Lajos: Az izmusok története (Bp. 1972). Az egyes művészeti ágakról is található összefoglalás. Az *építészet*ről: Pevsner, Nikolaus: Az európai építészet története (Bp. 1972); Joedicke, Jürgen: Modern építészettörténet (Bp. 1961); Vámossy Ferenc: Korunk építészete (Bp. 1974). A *festészet*ről: Read, Herbert: A modern festészet (Bp. 1968), valamint Lützeler, Heinrich: Absztrakt festészet (Bp. 1970). A *szobrászat*ról: Read, Herbert: A modern szobrászat (Bp. 1968). A korszak művészetének elméleti kérdéseit vizsgálja Sedlmayr, Hans: A modern művészet bálványai (Bp. 1960) és Hofmann, Werner: A modern művészet alapjai (Bp. 1974). A *szocialista* szemléletű és elkötelezettségű törekvések eredményeit mutatja be Aradi Nóra: A szocialista képzőművészet története (Bp. 1970).

A korszakra vonatkozó gazdag forrásanyagot közölnek a Gondolat Könyvkiadónál megjelent „izmusok" sorozatnak a két világháború közti időszakot is érintő kötetei: A futurizmus (vál. Szabó György. Bp. 1964); Az expresszionizmus (vál. Koczogh Ákos. Bp. 1967); A szürrealizmus (vál. Bajomi Lázár Endre. Bp. 1968); Az egzisztencializmus (vál. Köpeczi Béla. Bp. 1965); A szocialista realizmus I—II. (vál. Köpeczi Béla. Bp. 1970). Ugyancsak a Gondolat kiadónál jelent meg két képzőművészeti tárgyú forráskiadvány: A Bauhaus (vál. Mezei Ottó. Bp. 1975) és A konstruktivizmus (vál. R. Bajkay Éva. Bp. 1979).

A MŰVÉSZET HELYZETE

Művészetoktatás

A *képzőművészeti* oktatás helyzetéről, az akadémiai reformról szóló legjelentősebb korabeli cikkek és tanulmányok: Réti István: Képzőművészeti nevelés (Ny 1920. 245—256); Rabinovszky Márius: Az akadémiák halálára (Aurora, 1922/1. 58—62); uő: Akadémia, szabadiskola, műhely (Ny 1928. I. 676—678); Újváry Béla: Művészeti nevelés (Bp. 1937).

Az *iparművészeti* képzésről, annak problémáiról és a reformtörekvésekről a legfontosabb cikkeket az egyes alkotóműhelyek és magániskolák vezetői írták: Lyka Károly: Iskola és iparművészet (MI 1927. 49—51); Jaschik Álmos: Iparművészeti nevelésünk válsága (Ny 1920. 513—519); Bortnyik Sándor: Az „iparművészeti" oktatás új útjai (MG 1928. 255—258); Kaesz Gyula: Iparművészet és iparművészeti nevelés (TF 1930. 513—519).

A művészeti élet szervezeti keretei

A hivatalosan támogatott, félhivatalos és nem hivatalos *művészeti társaságok* életéről, szervezetéről és célkitűzéseiről a fontosabb megnyilatkozások: B-ó: A Képzőművészeti Társulat csődje (Független Kritika 1935. dec. 4.); Ernst Endre: A Szinyei Merse Pál Társaság és művésztagjai (Bp. é. n.); Vaszary János: Beköszöntő (A KUT programja) (KUT 1926/1. 2—3); Rózsa Miklós: Diadalmi ének (A KUT-ról általában) (KUT 1931/4. 6—13); uő: A KUT és az UME (KUT 1927/1. 14).

Kevés *művésztelep*ről jelent meg igényes és megbízható összefoglaló mű, monográfia. Ezért sok esetben csak kisebb cikkek állnak rendelkezésre, melyek nem mindig érvényesítenek történeti szempontokat, legtöbbször stiláris megközelítést alkalmaznak, és sokszor az évfordulók megünneplésének patetikus hangnemében íródtak.

A szentendrei művésztelepről készült nagyobb terjedelmű történeti összefoglalás Haulisch Lenke: A szentendrei festészet kialakulása, története és stílusa 1945-ig (Bp. 1977). A mű nemcsak a művésztelep tagjait tekinti szentendrei festőknek, de a művésztelepről szóló fejezet és a tagok életének és művészetének lexikonszerű feldolgozása lehetővé teszi az eligazodást. Rövid bibliográfiát is tartalmaz. A szolnoki művésztelepről legújabban Egri Mária: A szolnoki művésztelep (Bp. 1977) c. monográfiája jelent meg. A hódmezővásárhelyi művésztelepről Ambrus Tibor: A vásárhelyi művészet múltja. 1904—1954 (Kortárs 1968/2. 304—315). A miskolciról Lyka Károly: Művésztelepek (Miskolc) (ÚI 1921. 314—315). A gödöllőiről Szokolay Béla: A gödöllői művésztelepről (Élet 1927. 245—247) című cikke és Gödöllői Művésztelep. Katalógus (bev. Gellér Katalin és Keserű Katalin. Bp. — Kecskemét 1977). A kecskeméti művésztelepről Kecskemét múltja a képzőművészetben (bev. Telepy Katalin. Kecskemét 1968).

A művészet támogatásának formái

A képzőművészeti és építészeti pályázatok helyzetéről szól: Rabinovszky Márius: A művészeti pályázatok problémájáról (Ny 1928. II. 631—633) és Bierbauer Virgil: Az építészeti tervpályázatok ügye (TF 1934. 147) c. cikke. E témakörből lényeges még Farkas Zoltán: Képzőművészeti kataszter és márkázás (MSz 1934. 155) c. írása.

A fontosabb köz- és magángyűjtemények

A köz- és magángyűjteményekről a korszak első felében két rövid összefoglalás jelent meg: Rózsaffy Dezső: Budapest, címszó a Művészeti Lexikonban (szerk. Éber László, Bp. 1926), valamint Petrovics Elek: Képzőművészeti gyűjteményeink (Magyarország Vereckétől napjainkig I. Szerk. gróf Andrássy Gyula stb. Bp. 1930). A modern magyar művészek legjelentősebb állami gyűjteményéről, a *Szépművészeti Múzeum* új magyar képtáráról Elek Artúr: Az újabb magyar művészet a Szépművészeti Múzeumban (Ny 1920. 818—820). A Szépművészeti Múzeum történetéről Pogány Ö. Gábor és Bacher Béla szerkesztésében jelent meg kötet gazdag reprodukciós anyaggal (Bp. 1956). A *Fővárosi Képtár* történetéről nincs összefoglaló munka; a Székesfőváros gyűjtőtevékenységéről írtak: Pacher Béla: Budapest Székesfőváros képzőművészeti vásárlásai az elmúlt két évben (MM 1928. 397—400); Dömötör István: Műpártoló Budapest (MM 1925); Jajczay János: Budapest Székesfőváros Képtára (Km 1933); Kopp Jenő: A Fővárosi Képtár képei (Bp. 1943). Az *Iparművészeti Múzeum*ról: Az Iparművészeti Múzeum gyűjteményei (szerk. Miklós Pál. Bp. 1979).

A *vidéki közgyűjtemények* állapotáról tudósít: Czakó Elemér: Vidéki közgyűjtemények (A műgyűjtő 1928. 249—255). A *magángyűjtemények*ről szóló irodalom gazdagabb: Lázár Béla: Beczkói Bíró Henrik gyűjteménye (MM 1931. 520—536); Rabinovszky Márius: Két modern magángyűjtemény (Cseh-Szombathy László, Jakobovits Jenő) (MM 1934. 335—346); Baki Miklós: Emlékezés Cseh-Szombathy László műgyűjtőre (M 1968/8. 30—31); Éber László: Delmár Emil plasztikai gyűjteménye (MM 1926. 77—90, 317—328; 1929. 75—91); Csányi Károly: Ernst Lajos iparművészeti gyűjteménye (MI 1926. 121—122); Farkas Zoltán: Az Ernst Múzeum 20 esztendeje (Ny 1932. I. 671); Farkas Zoltán: E. L. (1872—1937) (MM 1937. 195); Elek Artúr: Fónagy Béla (1785—1935) (MM 1935. 147—148); Péter András: Fruchter Lajos gyűjteménye (MM 1931. 61—110); Bodnár Éva: A magyar műgyűjtés történetéből. F.L. gyűjteménye. (MMMÉ 1953. Bp. 1954. 633—638); Genthon István: Báró Hatvany Ferenc képgyűjteménye (MM 1935. 4—24); Petrovics Elek: Báró Kohner Adolf gyűjteménye (MM 1929. 301—321); Elek Artúr: Majovszky Pál gyűjteményéről (MM 1935. 381—384); Farkas Zoltán: M. P. emlékezete (MM 1936. 65—66); Farkas Zoltán: M. P. gyűjteménye (Ny 1935. I. 512); Petrovics Elek: Egy eszményi magyar gyűjtő (M. P.) (BpSz 1940. 199—206); Petrovics Elek: Nemes Marcel (MM 1930. 560—561); Petrovics Elek: Nemes Marcel képgyűjteményének Ernst Múzeum-i aukciókatalógusa. 1. rész. Bevezető P. E. (Bp. 1933); Petrovics Elek: Wolfner Gy. képgyűjteménye (MM 1925. 301—308).

Kiállítások

A Műcsarnokkal mint hivatalos kiállítási intézménnyel és a köréje tömörült művészekkel több heves vitacikk foglalkozik: Dömötör István: A Műcsarnok válsága (A Hét 1924/2. 11—12); Gyöngyösi Nándor: A Műcsarnokért (Km 1930. 203—211); Farkas Zoltán: Viszálykodás a Műcsarnok körül (Ny 1931. I. 136—138); Gyöngyösi Nándor: Megoldás a Műcsarnok ügyében (Km 1932. 145—147). A többi kiállítási intézmény helyzetéről nyújt vázlatos áttekintést Farkas Zoltán: Kállítóhelyiségeink kérdése (MCs 1943. I. 59—60) c. cikke.

A korszak művészetszemlélete

A kor *művészettörténetírás*áról Zádor Anna: A magyar művészettudomány történetének vázlata 1945-ig (MMMÉ 1951. Bp. 1952. 8—40) c. tanulmánya ad összefoglaló áttekintést. A kor reprezentatív programadó tudománypolitikai megnyilvánulásai: Hekler Antal: A magyar művészettörténelem föladatai (Bp. 1922); Gerevich Tibor: A magyar művészet jelentősége (Bp. 1927). A korszak művészettörténetírásának elméleti és módszertani alapjait bírálja Fülep Lajos akadémiai székfoglalója, melyet 1950-ben A magyar

művészettörténelem föladata címen tartott (F. L.: Művészet és világnézet. Bp. 1976. 407—436). A kérdés újabb feldolgozása Vayer Lajos: A korszak művészettörténetírásáról (MÉ 1973/2. 91—93).

Gerevich Tibor munkásságáról Genthon István: G. T. (MÉ 1955/1. 123—124). 1942-ig megjelent publikációinak jegyzéke megtalálható a 60. születésnapjára kiadott Emlékkönyvben. (Bp. 1942. 279—292). *Hekler* Antalról Oroszlán Zoltán: Emlékezés H. A.-ra (AkÉrt 1940. 101—112); Láng Nándor: H. A. élete és munkássága (H. A.: Válogatott kisebb dolgozatai. Bp. 1942. 7—43). Ugyanebben a kötetben H. A. irodalmi munkásságának teljes bibliográfiája is (429—447). *Pigler* Andorról Mojzer Miklós: P. A. köszöntése (AH 1979/2. 259—268). Főbb műveinek 1967-ig terjedő jegyzéke megtalálható a 70. születésnapjára kiadott emlékszámban (Bul no. 34—35. Bp. 1970. 4—6). *Péter* Andrásról Bus Ilona: P. A. (Szivárvány 1947/22. 13) *Genthon* Istvánról R[adocsay] D[énes]: G. I. (Bul no. 34—35. Bp. 1970. 231—232); Kovács Éva: G. I. (MÉ 1970/4. 250—252); Dercsényi Dezső: G. I. műemlékvédelmi munkássága (MÉ 1970/4. 259—260); Radocsay Dénes: G. L. és a régi magyar művészet (MÉ 1970/4. 261—262). G. I. megjelent műveinek jegyzéke: MÉ 1970/4. 253—258. *Petrovics* Elek munkásságáról G[enthon István]: P. E. (Bul no. 1. Bp. 1947. 34—35). *Balogh* Jolánról: Entz Géza: B. J. köszöntése (AH 1975/1. 7—9); műveinek 1975-ig terjedő jegyzéke: AH 1975/1. 9—18. *Hoffmann* Edithről G[enthon István]: H. E. (Bul no. 1. Bp. 1947. 35—36); [Balogh Jolán]: Dr. H. E. emlékkiállítás (SzM 1948), H. E. műveinek teljes bibliográfiájával. *Dobrovits* Aladárról W[essetzky] V[ilmos]: D. A. (Bul no. 36. Bp. 1971. 193—194); Kákosy László: D. A. (AÉ 1971/1. 101—102.). Munkáinak jegyzéke: Antik Tanulmányok (Bp. 1970/2. 290—292). *Gombosi* Györgyről Mrávik László: G. Gy. (Bul no. 44. Bp. 1975. 199—200) és Zádor Anna: G. Gy. (AH 1979/2. 323—328), G. Gy. műveinek bibliográfiájával. *Radocsay* Dénesről Szilágyi János György: R. D. (Bul no. 45. Bp. 1975. 123—124); Végh János: R. D. (AH 1975/2. 185—188). Műveinek bibliográfiája: AH 1975/2. 189—196. *Vayer* Lajos írásainak 1978-ig terjedő listája: AHA 1978. 5—16. *Horváth* Henrikről Gerevich Tibor: H. H. emlékezete (AkÉrt 1941. 279—283); Genthon István: H. H. (H. H.: Árpádházi Szent Margit síremléke és egyéb tanulmányok. Bp. 1944, műveinek bibliográfiájával). *Schoen* Arnoldról Horánszky Nándor: Sch. A. munkássága (AH 1979/1. 75—88), teljes bibliográfiával. *Dercsényi* Dezsőről: Major Máté: D. D. hatvan éves (Magyar műemlékvédelem 1967—1968. szerk. Dercsényi D. Bp. 1970. 347—348); műveinek bibliográfiája uo. (349—352); Marosi Ernő: D. D. köszöntése (AH 1980/2. 191—194). *Csemegi* Józsefről Entz Géza: Dr. Cs. J. (MÉ 1963/4. 228—229). *Zádor* Annáról: Major Máté: Z. A. köszöntése (ÉÉT 1973/3—4. 267—269). Z. A. szakirodalmi munkásságának bibliográfiája: ÉÉT 1973/3—4. 639—642; Kőpeczi Béla: Z. A. köszöntése (AH 1974/1. 7—8). *Csatkai* Endréről Zádor Anna: Cs. E. művészettörténeti munkássága (Soproni Szemle 1970/3. 194—200); Domonkos Ottó: Cs. E. (Soproni Szemle 1970/3. 273—278); Környei Attila: Cs. E. irodalmi munkássága (teljes bibliográfia) (Soproni Szemle 1971/1. 66—75; 1971/2. 145—165). *Fülep* Lajosról Németh Lajos: Gondolatok F. L. munkásságról (MÉ 1965/3. 173—178); Lőrincz Ernő: F. L. (Alföldi, 1967/2. 73—78); Perneczky Géza: Egy magyar művészetfilozófus (Magyar Filozófiai Szemle 1970/3—4. 621—655); az MTA F. L.-emlékülésén elhangzott előadások (F. L. A JPM Művészeti Kiadványai 26. Pécs. 1975); Lőrincz Ernő: F. L. munkásságának tudománytörténeti jelentősége (M 1975/3. 7—8; 1975/5. 6, 45—46). Műveinek bibliográfiája írásainak kötetében (F. L.: Művészet és világnézet. Bp. 1976. 679—689). *Lyka* Károlyról L. K. Emlékkönyv (szerk. Petrovics Elek. Bp. 1944), ebben több tanulmány szól magáról L. K.-ról (Petrovics Elek, Réti István, Csók István, Dömötör István, Kolb Jenő és Fodor Gyula írása); L. K. írói munkássága 1890—1943 (uo. 317—345); Gönczi Éva: L. K. írói munkássága 1944—1953. (MMMÉ 1953. Bp. 1954. 7—9).

A korszak *művészeti kritiká*járól a Kortársak szemével. Írások a magyar művészetről (vál. és bev. Perneczky Géza. Bp. 1967) c. forráskiadvány ad áttekintést. Mihályfi Ernő művészeti írásainak gyűjteménye: Művészek, barátaim (Bp. 1977). *Nádai* Pálról Vadas József: N. P. az iparművészeti nevelő (AH 1979/2. 209—236), N.P. írásainak bibliográfiájával. *Elek* Artúrról Birnbaum Marianne: E. A. pályája (Bp. 1969); Farkas Zoltán: E. A. emlékezete (ItK 1956/3. 336—344). *Genthon* István kritikusi tevékenységéről Németh Lajos: G. I. és a modern magyar képzőművészet (MÉ 1970/4. 263—264). *Farkas* Zoltánról Dutka Mária: F. Z. halálára (Magyar Nemzet 1969. márc. 29.). *Rabinovszky* Máriuszról az írásait összegyűjtő kötetben olvashatunk: Vayer Lajos: Beszéd R. M. halála 10. évfordulóján (R. M.: Két korszak határán. Vál. Dávid Katalin. Bp. 1965. 9—20); R. M. műveinek jegyzéke (uo. 293—306). *Hevesy* Ivánról Kozocsa Sándor: H. I. élete és munkássága (Bp. 1966), teljes bibliográfiával. Kritikai írásaiból ad válogatást H. I.: Az új művészetért (vál. és bev. Krén Katalin. Bp. 1978). *Kállai* Ernő írásai Veszélyes csillagzat alatt címen jelentek meg (vál. és bev. Forgács Éva. Bp. 1981). Róla szóló fontosabb írások még: Kassák Lajos: Emlékezés K. E.-re (Valóság 1965/8. 55—60); Forgács Éva: K. E. és a konstruktivizmus (AH 1975/2. 277—294). *Kassák* Lajos képzőművészeti tárgyú írásainak gyűjteménye K. L.: Éljünk a mi időnkben (vál. Ferencz Zsuzsa. Bp. 1978). A róla szóló legfontosabb irodalom Bori Imre—Körner Éva: K. irodalma és festészete (Bp. 1967); Vadas József: A konstruktőr (Bp. 1980). *Bálint* György képzőművészeti írásai A toronyőr visszapillant (Bp. 1966) c. kötetben találhatók. *Dési Huber* Istvánról Tímár Árpád: D. H. I. elméleti munkássága (Művészettörténet — Tudománytörténet. Bp. 1979. 217—228); Horváth György: D. H. I. (Szemtől szem-

ben. Bp. 1976). Összegyűjtött írásai két kiadásban jelentek meg: D. H. I.: A művészetről (szerk. és bev. Oelmacher Anna. Bp. 1959), valamint a D. H. I.: Művészeti írások (szerk. és utószó Tímár Árpád. Bp. 1975).

A KOR MŰVÉSZETÉNEK FŐ ÁRAMLATAI

Historizálás, akadémizmus

A korszak *építészet*éről széles keresztmetszetű, jó áttekintést ad, részletes bibliográfiával, Merényi Ferenc: A magyar építészet 1867—1967 című munkájának II. része: A magyar építészet a két világháború között (Bp. 1969. 65—99). További összefoglaló jellegű munkák: Lakatos Mihály—Mészáros L. Edgár—Óriás Zoltán: Jubileumi album (Az 50 éves Vállalkozók Lapja jubileumi albuma. A magyar építőművészet és építőipar 50 éve. Bp. 1929); Lyka Károly: Hat év magyar építőművészete (BpSz 1931. 462); Lehel Ferenc: Negyven év építészete [Nemzeti Művészet (L. F. naplójegyzetei) 2. füzet 17. é. n.]; Padányi Gulyás Jenő: A háborút követő évek építőművészetének tanulságai (MMÉEK 1937. 305). A Horthy-korszak hivatalos építészetének szemléletét képviselik a következő művek: Klebelsberg Kuno: Neonacionalizmus (Bp. 1928); Liber Endre: Középítkezések Budapesten 1920—30. (Bp. 1930); Genthon István: A háború utáni középítészetünk stílusa (MSz 1933. 357—367); Herczeg Ferencné: A két világháború közötti szociális építkezések (MMMÉ 1951).

Böhm Henrik és *Hegedűs* Ármin munkásságát még nem dolgozták fel önálló monográfiában. *Fábián* Gáspárnak sok cikke jelent meg az általa 1921—1932-ig szerkesztett Építőipar—Építőművészet c. lapban. A Városkultúra c. kiadványban publikálta A stílusprobléma nagy magyar építészeink alkotásaiban c. írását (1935.354—356). Önéletrajzi írása: Küzdelmeim és alkotásaim 1910-től 1935-ig, életem ötvenedik événél (Bp. 1935). További könyvei: Nagy magyar építőművészek (Bp. 1936); Isten kőművese, egy építész regénye (Bp. 1940). Kismarty Lechner Jenő róla szóló biográfiai összeállítása az MTA MKCs Magyar Művészek Lexikona gyűjteményében, kéziratként. *Györgyi* Dénesről Kubinszky Mihály írt kismonográfiát az Architektúra sorozatban (Bp. 1974). *Hültl* Dezső életéről és munkásságáról Gy. [Gyöngyösi Nándor]: Dr. H. D. (Km 1930/3. 162); Rados Jenő: H. D. (ÉKME Évkönyve 1955/56. Bp. 1957. 88—89). *Jakab* Dezső munkásságáról Komor Marcell: J. D. halálára (VL 1932. aug. 11.). *Sós* Aladárról, környezetéről, barátairól szóló tartalmas írás Sós Júlia: Szüleim világa (Egy szárnyszegett nemzedék) (Új Írás 1965/7. 86—92). *Kotsis* Iván alkotói munkásságáról átfogó képet ad a maga szerkesztette Épületek és tervek c. kötet (Bp. 1946). Építészi pályájára tekint vissza Visszaemlékezések és tanulságok c. írásában (MÉm 1965/2. 58—60); további fontosabb írásai: Az olasz renaissance építészet formaképzése és térrendszere (Bp. 1920); A mai kor építészetének irányelvei (MSz 1933/4. 329—339); A balatonboglári római katolikus templomról (MI 1937. 8—17). *Málnai* Béla életéről és munkásságáról szól Wannenmacher Fábián írása (MÉm 1930/4. 3—13); Relle Pál bevezetőjével jelent meg egy művészetét bemutató kötet: Meister der Baukunst (Genf 1931). Munkásságának eddigi legteljesebb feldolgozása Mendöl Zsuzsa monográfiája, bő irodalomjegyzékkel, cikkeinek, szerkesztői munkásságának bemutatásával, műveinek jegyzékével: M. B. (Bp. 1974). *Münnich* Aladár munkásságáról Rerrich Béla írt számos képpel és rajzzal illusztrált cikket: M. A. műveihez (MÉm 1929/9—10. 3—4). *Sándy* Gyula fontosabb könyvei: Újabb és különlegesebb épületszerkezetek (Bp. 1920); Épületszerkezettani táblák (Bp. é. n.). Róla: K. M.: S. Gy. munkái (TF 1929/2. 344—349); Széll László: S. Gy. (ÉKME Évkönyve 1955—1956; Lechner Jenő: S. Gy. építész ny. műegyetemi tanár tervei és művezetése útján készült jelentősebb épületek. 1891—1951 (MTA MKCs Magyar Művészek Lexikona gyűjtemény, kézirat). *Wälder* Gyula életéről és munkásságáról Bardon Alfréd: W. Gy. (Szépm 1944. 244—245), F. M.: W. Gy. (MÉm 1926/2. 3—12); F. M.: W. Gy. újabb munkái (MÉm 1927/8—9. 1—31); Gy. N. [Gyöngyösi Nándor]: W. Gy. (Km 1929. 110—111); Ybl Ervin: W. Gy. újabb épületei (MÉm 1937/9—12); Major Máté: W. Gy. (ÉKME Évkönyve 1955/56. Bp. 1957. 81—82).

Gregersen Hugó munkásságáról Dr. Búza Péter közölt életrajzi adatokat: Akkor Hugó lejött értem Rómába (Budapest 1981/6. 19—21), ill. Gregersen „Saga" (Budapest 1980/8. 18—21). *Rerrich* Béla életéről és munkásságáról Ybl Ervin: R. B. (Széphalom 1932/1—3. 17); Lyka Károly: R. B. (MM 1932. 130). *Sváb* Gyula munkásságát áttekintő értékelő írás Lechner Lóránd: S. Gy. (Technika 1938/2). *Kismarty Lechner* Jenő születésének 100. évfordulójára dr. Rados Jenő írt életét, alkotópályáját áttekintő, visszaemlékező cikket (MÉm 1978/5. 52—55). *Medgyaszay* Istvánról Kathy Imre: M. I. (B. 1979). *Kertész* K. Róbertről Dr. Kismarty Lechner Jenő megemlékezése (kézirat az MTA MKCs Magyar Művészek Lexikona gyűjteményében). *Vágó* József fontosabb írása: Városokon keresztül (Bp. 1931), Az újjáépülő Tabán (Bp. 1931), Études pour le palais de la Société des Nations (Paris 1931). Munkásságának tartalmas áttekintést adja a V. J. építőművész kiállítása c. katalógus (Nemzeti Szalon Művészeti Egyesület Bp. 1936), valamint Gerle János: V. J. életműve (Budapest 1978/8. 39—41) c. tanulmánya.

A *nacionalista propaganda szolgálatában* álló szobrászat és festészet kérdéseinek korszerű feldolgozásához ad kritikai támpontot Pogány Ö. Gábor: A Horthy-korszak hivatalos művészetpolitikájáról (MÉ 1973/2. 124—126) és Kontha Sándor: A politikai-ideológiai áramlatok hatása, különös tekintettel a szobrászatra

(MÉ 1973/2. 113—116). A korszak *emlékműszobrászatá*ról Bajó Gyula: Budapest újabbkori épületszobrászata (Bp. 1942); Liber Endre: Budapest szobrai és emléktáblái (Bp. 1934); Medvey Lajos: Vezető Budapest szobrai megtekintéséhez (Bp. 1939). A kor egyik reprezentatív emlékműszobrászának visszaemlékezéseit tartalmazza Kisfaludi Strobl Zsigmond: Emberek és szobrok (Bp. 1969) c. könyve. A *műcsarnoki festészet* megismeréséhez szolgáltat adatokat Pipics Zoltán: Tárlatvezető (Bp. 1940) és Száz magyar festő (Bp. 1943) c. munkája. A korszak *iparművészeté*nek kérdéseivel foglalkozó szerzők közül kiemelkedik Nádai Pál munkássága. Fontosabb művei: Az iparművészet Magyarországon (Bp. 1920); A lakásberendezés művészete (Bp. 1939). A kerámiaművészet kérdéseiről Grofcsik János: A magyar finomkerámiaipar története (Bp. 1973).

Aktivizmus, avantgarde

A mozgalmak elhelyezését az egyetemes művészet történetében először Kassák Lajos és Kállai Ernő kísérelte meg. Kállai Ernő: Neue Malerei in Ungarn, illetve Új magyar piktúra c. könyve 1925-ben Lipcsében és Budapesten jelent meg. Kassák Lajos: Tisztaság könyve c., reprodukciókkal megjelenő vers- és próza-, valamint az egykorú törekvéseket értékelő cikkeket tartalmazó kötete 1926-ban Budapesten jelent meg. 1925-ben német, francia, angol nyelven jelent meg Zürichben El Lissitzky — Hans Arp: Kunstismen, Les isms, The isms című kötete, amelyben Moholy-Nagy László és Péri László műveit az absztraktivizmus elnevezésű kategóriához sorolták.

Az *aktivizmus történeti helyé*t kereste már 1926-ban Mácza János: Isszkusztvo Sovremennoi Evropi c., Moszkvában megjelent kötetében, mely 1979-ben magyar fordításban is megjelent a Petőfi Irodalmi Múzeum kiadványaként. A korszakra és tendenciáira vonatkoztatva fontos megállapításokat tartalmaz Sinkó Ervin: Szemben a bíróval c. könyve (Bp. 1979). A magyar emigráció művészetére is vonatkozó fontos adalékokat tartalmaz E. Steneberg: Russische Kunst 1919—1932 (Berlin 1969). c. kötete, valamint az elmúlt évtizedek nagy összefoglaló kiállításaihoz kapcsolódó katalógusok, így az Eberhardt Roters által szerkesztett Avantgarde Osteuropa 1919—30 (Berlin 1967), az ugyancsak őáltala kiadott, de több szerző tanulmányát tartalmazó Konstruktive Kunst. Elemente und Prinzipien (Nürnberg 1969), valamint a Körner Éva által bevezetett és adatokkal gazdagított Ungarische Avantgarde c. katalógus (München 1971). Fontos és adatgazdag mű a pécsi Janus Pannonius Múzeum és a luzerni Kunstmuseum közös kiadványa, a J. Ch. Ammann által szerkesztett Kunst in Ungarn 1900—1950 (Luzern 1975) c., a Dieter Honisch és Ursula Prinz által kiadott Tendenzen der Zwanziger Jahre c. kiállítás katalógus (Berlin 1977). Már konkrétan az aktivizmus forrásait és a mozgalom mindkét korszakával foglalkozó tanulmányok sorát tartalmazza a L'activisme hongrois, amelyet Charles Dautrey és Jean Christoph Guerlain szerkesztett (Párizs 1979). Egy több országban bemutatott kiállítás katalógusának magyar nyelvű változata megjelent 1981-ben Nyolcak—aktivisták címen a Magyar Nemzeti Galéria és a pécsi Janus Pannonius Múzeum kiadványaként, melynek egy része korszakunkra vonatkozó, elemző tanulmányokat és bibliográfiát ad.

A *húszas évek avantgarde művészeti mozgalmai*ra vonatkozó tanulmányok közül jelentős és részletes elemzést, illetve elvi rendszerező szempontokat nyújt Körner Éva: Magyar művészet a két világháború között (Bp. 1963); Bori Imre: A szecessziótól a dadáig (Novi-Sad — Újvidék 1969); a XX. századi magyar művészek külföldön (szerk. Passuth K. Bp. 1971) c. katalógus, valamint egy nagyobb áttekintés részeként Aradi Nóra: A szocialista képzőművészet története (Bp. 1970). Művészeti szempontból is figyelemre méltó kérdéseket tartalmaz Szabolcsi Miklós: Jel és kiáltás. Az avantgarde művészet kérdései (Bp. 1971) c. könyve. Rendszerező áttekintést ad a mozgalom mindkét korszakáról Szabó Júlia: A magyar aktivizmus története (Bp. 1971), valamint A magyar aktivizmus művészete c. könyve (Bp. 1981). A könyv anyagának további bővítését, illetve egyes részletkérdéseinek alaposabb vizsgálatát tartalmazza a Nyolcak—aktivisták párizsi kiállítása alkalmával rendezett konferencián elhangzott előadás, melynek címe Rayonnement de l'avantgarde hongroise en Yugoslavie, en Transylvanie et en Slovaquie entre les deux guerres (Paris, 1981, a Centre Georges Pompidou évkönyve). Fontosabb írások még Galambos Ferenc: Képzőművészeti élet a bécsi emigrációban (MÉ 1971/1. 1—10); Aradi Nóra: Iconologic Research of Socialist Fine Arts (AHA 1971/1—2. 103—126); Kocsis Rózsa: Igen és nem. A magyar avantgarde színjáték története (Bp. 1973); Körner Éva: Adalékok a magyar képzőművészeti avantgarde történetéhez a két világháború között (MÉ 1973/1); Magyar aktivizmus, a pécsi Janus Pannonius Múzeum kiállításának katalógusa (szerk. Szabó Júlia); Passuth Krisztina: Magyar művészek az európai avantgarde-ban (Bp. 1974), uő.: A magyar aktivizmus és kelet-európai rokonai (AH 1974/2. 205—213); Forgács Éva: Kállai Ernő és a konstruktivizmus (AH 1975/2 277—294); hasonlóan jelentős tanulmány Passuth Krisztina: Berlin, centre de l'avantgarde osteuropéenne c. tanulmánya (A Paris—Berlin kiállítás katalógusa, Paris, 1978, Centre Georges Pompidou), valamint Bakos Katalin: Moholy-Nagy László 1923-as, Alekszander Rodcsenkóhoz írt levele. (AH 1977/2. 327—340). A két világháború közti kor magyar avantgarde építészetéről Gábor Eszter: A CIAM magyar csoportja (Bp. 1972).

A jugoszláviai magyar avantgarde-ról Bori Imre könyvein és tanulmányain kívül fontos adatokat közöl Tüskés Tibor a pécsi avantgarde törekvéseket is bemutató füzete: A Krónika repertóriuma (Pécs 1979), valamint Mezei Ottó: Az 1923-as Bauhaus fordulatról c.

tanulmánya és forráspublikációja (Ipari Művészet 1975/6. 16—20). A romániai szakirodalomból témánk szempontjából kiemelkedően fontos kiadványok: A Génius — Új Génius antológia (Kovács János szerkesztésében és tanulmányaival, Bukarest 1975), a Periszkóp antológia 1925—1926 (Kovács János szerkesztésében és tanulmányával, Bukarest 1979); s Korunkkal foglalkozó számos tanulmány közül képzőművészeti jellegű Kántor Lajos: Kép—világkép. A régi Korunk az új művészetért (Bukarest 1977). A moszkvai emigráció életét Bajkay Éva és Nagy Zoltán Uitz Béla művészetével foglalkozó tanulmányaiból (lásd Uitz címszónál), Kontha Sándor: Mészáros László (Bp. 1966), valamint Mácza János: Legendák és tények (Bp. 1972) c. forráspublikációjából lehet megismerni. A szlovákiai művészeti életről Fábry Zoltán, Szalatnai Rezső tanulmányaiból, Bojtár Endre: A kelet-európai avantgarde irodalom (Bp. 1977) c. kötetéből, Csanda Sándor: Fábry Zoltán c. monográfiájából (Pozsony 1981), a Kassai Munkás Akadémiai kiadó által kiadott és Botka Ferenc által bevezető tanulmánnyal és jegyzetekkel ellátott szemelvényes kiadásból kaphatunk ízelítőt (Bp. 1968).

Kassák Lajosról Mátyás Péter [Kállai Ernő]: K. (MA 1921. 139); Gáspár Endre: K. L. az ember és munkája (Bécs 1924); Körner Éva: K. the Painter in Theory and Practice. (NHQ 1966. no. 21. 54); a Magyar Műhely 1965. dec. 1-i K.-száma Lengyel Balázs Berényi Zsigmond, Justus Pál, Márton László, Keszely István, Sík Csaba, Papp Tibor tanulmányaival; Perneczky Géza: K. L. emlékkiállításának katalógusa (István Király Múzeum, Székesfehérvár 1968); Bori Imre—Körner Éva: K. irodalma és festészete (Bp. 1968); Rónay György: K. L. (Bp. 1971); Vadas József: K. L. A konstruktőr (Bp. 1980).

Uitz Béla munkásságát a húszas évek elején kortársai még nyomon követték Magyarországon is: Hevesy Iván: U. B. (Ny 1922. 1205—1211); Kassák Lajos: U. B. kiállítása (MA 1920/1—2. 10—12). 1919 utáni munkássága azonban voltaképpen csak a hatvanas évek második felében meginduló kutatásokkal, illetve az 1967-es budapesti kiállítást követően vált ismertté idehaza. Fontosabb irodalom: U. album (bev. Münnich Ferenc. Bp. 1967); Kontha Sándor: A zsenialitás csillaga. U. B. munkássága értékelésének problémáiról (M 1967/11. 16—19); Németh Lajos: U. B. (Kritika 1967/11. 54—57); U. B. kiállítása a szovjet múzeumokban és a művész tulajdonában levő művekből (Katalógus. Szerk.: Kontha Sándor. Közli Mácza János tanulmányát és U. B. rövidített önéletrajzát. MNG 1968); Mácza János: U. B. (Új Írás 1968/11. 56—62); Kontha Sándor: U. Párizsban (M 1968/11. 10—14); Bajkay Éva: U. B. (Bp. 1974); Nagy Zoltán: U. B. Kirgiziában (AH 1974/2. 423—440); Kontha Sándor: U. (Vár egy új világ. Tanulmányok a szocialista irodalom történetéből. Bp. 1975); Nagy Zoltán: U. B. kirgiziai hagyatéka és a szovjet monumentális művészet (AH 1976/2. 243—272); Kontha Sándor: Megjegyzések egy ismeretlen U. freskótervről (MÉ 1977/3—4. 299—304); U. múzeum (bev. Mácza János. JPM Pécs 1978); Nagy Zoltán: U. B. első moszkvai évei. 1926—1930 (AH 1978/2. 245—272).

Bortnyik Sándorról: Kemény Alfréd: B. képei és grafikái (MA 1919. jún. 15.); Kassák Lajos: B. S. albuma (Bécs 1921); Hevesy Iván: B. S. albuma (Ny 1921. II. 1048); Borbély László: B. S. korai művészete (MÉ 1969/1. 46—72); Borbély László: B. (Bp. 1971); Körner Éva: B. S. (Bp. 1975).

Moholy-Nagy Lászlóról Mátyás Péter (Kállai Ernő): M.-N. (MA 1921. szept. 15.); Kállai Ernő: Ladislaus Moholy-Nagy (Jahrbuch der Jungen Kunst. Leipzig 1924); Moholy-Nagy László: Festészet, fényképészet film (első kiadás 1925., második, bővített kiadás 1927., ennek alapján magyar kiadás Bíró Yvette utószavával Bp. 1967); Moholy-Nagy László: Az anyagtól az építészetig (első kiadás 1929., magyar kiadás Bp. 1968). Otto Stelzer, Hans M. Wingler és Vámossy Ferenc utószavával); Catalogue of Memorial Exhibition L. M.-N. Guggenheim Museum. New York 1947); Souček, L.: L. M.-N. (Bratislava 1965); Moholy-Nagy Sybil: Experiment in Totality (Cambridge Mass. 1950); Kostelanetz, Richard: M.-N. A Documentari Monograph (New York—Washington 1970); Moholy, Lucia: Marginalien zu M.-N. (Krefeld 1972); M.-N. L. emlékkiállítása (F. Mihály Ida előszavával. Bp. 1975); M.-N. L.: A festéktől a fényig (Mezei József utószavával. Bukarest 1979); Beke László: M.-N. (Bp. 1980); Passuth Krisztina: M.-N. (Bp. 1982).

Péri Lászlóról Hevesy Iván: P. Linoschnitten (Ny 1924. II. 66—67); Péri László: Werke, 1920—24. Shaped Camvas. Köln. Kölnisches Kunstverein. 1962 (Kemény Alfréd, Kállai Ernő, Wulf Herzogenrath, W. Dorner, Anthony Blunt írásaival); Peri Peter: A Short Biography (London 1965); Hewitt, John: Peter Peri (London 1968).

Kállai Ernőről Forgács Éva: K. E. és a konstruktivizmus (AH 1975/2. 277—292); Szabó Júlia: K. E. szellemi hagyatéka (M 1975/8. 42—44). Írásait Művészet veszélyes csillagzat alatt Forgács Éva válogatásában, utószavával és jegyzeteivel a Corvina kiadó adta ki 1981-ben.

Máttis Teutsch Jánosról Hevesy Iván: M. T. J. (Ny 1923. II. 1938—1943); Rabinovszky Máriusz: Tamás-Galéria (Ny 1929. I. 834—835); Banner Zoltán: M. T. J. (MÉ 1969/4. 295—303); Banner Zoltán: M. T. J. (Bukarest 1970); Passuth Krisztina: M. T. J. művei a budapesti Szépművészeti Múzeumban (Bul no. 46—47. Bp. 1976. 191—202). Szabó Júlia: M. T. J. (Bp. 1981).

Forbát Alfrédről: Fred Forbat. Ausstellungskatalog (Darmstadt. Bauhausarchiv. 1969); Passuth Krisztina: F. A. (MÉm 1973/2. 50—51); Levelek F. A.-tól (MKCs Adattár).

Weininger Andorról Molnár Farkas: Élet a Bauhausban (Periszkóp 1925).

Molnár Farkasról Schlemmer, O.—Moholy-Nagy, L.—Molnár, F.: A Bauhaus színháza (első kiadás 1925., magyar kiadás Bp. 1965); Moholy-Nagy László: M. F.

munkái 1923—33 (Bp. 1933); Mihály Ida: Die Beziehungen der ungarischen Kunst zum Bauhaus (Ars 1969/2. Bratislava); Horváth, E.: Ungarn und das Bauhaus. (Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen. Weimar 1976/23. 5—6).

Hevesy Iván műveinek bibliográfiáját összeállította Kozocsa Sándor. Válogatott tanulmányai Az új művészetért címmel megjelentek a Gondolat kiadónál 1978-ban, Krén Katalin előszavával és jegyzeteivel.

Palasovszky Ödön pályaképét lásd A lényegretörő színház (Bp. 1980) c. művéből a rá vonatkozó bibliográfiával; Szabó Júlia: Az új stáció. Dokumentumok P. Ö. életművéről (M 1981/2 42—45).

Tamkó Sirató Károlyról Aczél Géza: T. S. K. (Bp. 1981). Életrajza, visszaemlékezései és dokumentumok pályájáról az MKCs Adattárában.

*Szántó György*ről Sz. Gy.: Fekete éveim (Bp. 1934., 1973) és Öt fekete holló (Bp. 1943). *Dienes* László összefoglaló tanulmánykötete: Művészet és világnézet (Kolozsvár 1925); „Sejtelme egy földindulásnak." Kritikai írások 1921—31 (Kovács János előszavával. Bukarest 1976). *Gaál* Gábor művei: Válogatott írások (Bukarest 1965); Levelek (Bukarest 1975); Tordai Zádor és Tóth Sándor: Szerkesztette Gaál Gábor (Bp. 1976); Tóth Sándor: Gaál Gábor. Tanulmány a Korunk szerkesztőjéről (Bukarest 1971).

Fábry Zoltán fontos írásai: Emberirodalom (Új Génius, 1925/1.); Korparancs (Pozsony 1934); Stószi délelőttök (Pozsony 1968). Róla szóló monográfiák: Kovács Győző: F. Z. (Bp. 1971); Csanda Sándor: F. Z. (Pozsony 1980).

Népi és magyaros törekvések

Az *alföldi festészet*tel foglalkozó összefoglaló munkák közül a szolnoki művészetelep rövid történetét adja Végvári Lajos: Szolnoki művészet c. kötetében (Bp. 1952). Ugyancsak ő próbálta megrajzolni a Munkácsy-iskola arculatát (SzM 1950/5—6—7. 181—187). Gazdag apparátussal, részletes irodalomjegyzékkel és képmelléklettel ellátott Egri Mária: A szolnoki művésztelep c. munkája (Bp. 1967). Jó áttekintést ad e témában Az Alföld a festészetben c., 1962-es budapesti, továbbá a székesfehérvári István Király Múzeumban rendezett Alföldi festészet c. kiállítás katalógusa (Székesfehérvár 1966). Az alföldiek művészetének szentel nagy teret a Művészet c. folyóirat 1978/12. száma Rideg Gábor, Bánszky Pál, Theisler György és Pap Gábor tanulmányaival.

Koszta Józsefről Lyka Károly írt tanulmányt: Adalék K. J. stílusának történetéhez (Művészettörténeti tanulmányok, Bp. 1957); két monográfia is jelent meg róla: Bényi László: K. J. (Bp. 1959) és Aradi Nóra: K. J. (Bp. 1964).

Holló Lászlóról Koczog Ákos (Bp. 1959) és Tóth Ervin (Debrecen 1965) irt önálló kötetet. A cikkek közül D. Fehér Zsuzsa (M 1967/3. 20—22) és Kernács Gabriella (M 1973/2. 15—20) írásai említendők. Munkásságáról áttekintést ad az Ernst Múzeumban rendezett 1967-es kiállítás katalógusa is.

Tornyai Jánosról Tóthpál József összeállításában jelent meg bibliográfia (Hódmezővásárhelyi Megyei Könyvtár. 1969). A cikkek közül Elek Artúr írása (MM 1936. 321—328), majd Bodnár Éva tanulmánya említendő: Adatok T. J. művészetéhez (MMMÉ 1958), uő. írt róla monográfiát (Bp. 1956). Fontos az 1961-es emlékkiállítás katalógusa (MNG — T. J. Múzeum, Bp.—Hódmezővásárhely), valamint a T. J. művészete c. kiadvány, Dávid Katalin, Székely Zoltán, F. Mihály Ida, D. Szemző Piroska, Galyasi Miklós cikkeivel: MDK Közleményei I. Bp. 1962.

Endre Béla festészetéről Lyka Károly (MM 1928. 597) és Pogány Ö. Gábor (M 1971/2. 34—35) írt cikket, László Emőke tanulmányt (Móra Ferenc Múzeum Évkönyve. Szeged 1968) és kismonográfiát (Bp. 1963). A művész „CO" c. önéletrajzi regényének (1925—1926) kézirata a hódmezővásárhelyi Tornyai János Múzeumban van. *Rudnay* Gyuláról Lázár Béla (Bp. 1921) és Peterdi Andor (Bp. 1931) írt monográfiát. Lyka Károly R. Gy. rézkarcai. Tamás Galéria (Bp. 1923), továbbá Molnár Ernő (Szépm 1942. 185—188) írásai mellett Bényi László könyve (Bp. 1962) és László Gyula cikke: Sírfelirat R. Gy. emlékére (Somogy Múzeum 14. 1068) említendő. R. Gy. írásai közül Az örök művészet ismertető jellege (Művész Kurír 1937/1) és a Magyar lelkiség művészetünkben (Művész Kurír 1938/3) a jelentősebbek.

Nagy Istvánról Kosztolányi Dezső (Ny 1923. II. 470), Farkas Zoltán (MM 1935. 289—296) és Dési Huber István (Korunk 1937/5. 396—399, valamint Művészeti írások 95—102) cikkei mellett több monográfia is megjelent: Surányi Miklós (Bp. 1930) és Lyka Károly (Bp. 1944) tollából egy-egy kis füzet, Pap Gábor műve A művészet kis könyvtára sorozatában (Bp. 1965), valamint Solymár István tanulmánya (Bp. 1977); ő állította össze N. I. műveinek jegyzékét is (MÉ 1978/2—3. 157—199). A kiállítási katalógusok közül az MNG 1967-es és 1973-as emlékkiállításának, valamint a Marosvásárhelyi Művészeti Múzeum 1973-as centenáriumi kiállításának katalógusai a legfontosabbak. A művész bajai, jugoszláviai, erdélyi működését, ún. bakonyi korszakát és festészetének a népművészettel való kapcsolatát tárgyalja a bajai Türr István Múzeum kiadványa 23 (Baja 1975).

A *Fényes* Adolfról szóló fontosabb cikkek: Bálint Aladár: F. A. új képei (Ars Una 1923. 28); Lázár Béla előszava az 1927-es gyűjteményes kiállítás katalógusához, Ernst Múzeum; Lyka Károly: F. A. új képei (MM 1927. 551—559); Lehel Ferenc: F. A. (Nemzeti Művészet 1934/9—10. 148—150); Kállai Ernő: F. A. romantikus képei (előszó a Frankel Galéria kiállítási katalógusához, 1936); Oelmacher Anna: Előszó a F. A. emlékkiállítás katalógusához (MNG 1960). Két monográfia is jelent meg róla az utóbbi évtizedekben: Oelmacher Anna: F. A. (Bp. 1962) és Aradi Nóra: F. A. (Bp. 1979).

A *népi-nemzeti szobrászat* kérdéskörével önálló tanulmány nem foglalkozik. *Pásztor* Jánosról Heitler László írt kismonográfiát (Bp. 1969). *Medgyessy* Ferencről legelőször önvallomása említendő: Életemről, művészetemről (Bp. 1960), mellette fontos László Gyula monográfiája (Bp. 1968), a Medgyessy 100 rajzát közreadó album (Bp. é. n.), és a Műterem (1958/9), valamint a Művészet (1981/1.) Medgyessy-emlékszáma. A tanulmányok közül jelentős Csengery Nagy Zsuzsa: A tánc motívuma M. F. művészetében (MNG Közleményei III. Bp. 1961); Kampis Antal: M. F. életműve (MÉ 1956. 301—305); Kovács Péter: Medgyessy (M 1973/10. 2—4). A Debrecenben levő Medgyessy-szobrok jegyzékét tartalmazza az 1980—1981-es Hagyatéki centenáris kiállítás katalógusa (Debrecen, Déri Múzeum). A művész születésének századik évfordulójára jelent meg a Medgyessy Ferenc arcképe c. kötet (Bp. 1981), amely Ferenczy Béni tanulmányát, Medgyessy írta cikkeket, visszaemlékezéseket, leveleket, továbbá Móricz Zsigmond, László Gyula és Koczogh Ákos írását tartalmazza gazdag képanyaggal kiegészítve, Deák Dénes szerkesztésében. Ugyancsak centenáriumi kiadvány Sz. Kürti Katalin: Medgyessy Ferenc és Debrecen c. kötete (Debrecen 1981), valamint az emlékülés anyagát tartalmazó, Medgyessy Ferenc emlékezete c. füzet (szerk. Szőllősiné dr. Kürti Katalin). *Csorba* Gézáról Ecsery Elemér írt kismográfiát (Bp. 1978). A fontosabb tanulmányok: Elek Artúr: Cs. G. (Mb 1922/6—8. 148—152); Kárpáti Aurél: Cs. G. (Új Szín 1931/2. 68—83), számos képpel és arcképpel; Bálint Aladár: Kmetty J. és Cs. G. (Ny 1922. 297—298); László Gyula: Búcsú Cs. G.-tól (Új Írás 1976/1. 86—89); Kovalovszky Márta: Változatok egy költőre (Kritika 1977/11. 23—24).

Az *„őstehetségek"*-ről írt Kassák Lajos a Nyugat 1934. évfolyamában (183—188). A magyarországi naiv művészekről átfogó képet ad a Magyar naiv művészet című, 1967-ban Székesfehérvárott rendezett kiállítás katalógusa. *Benedek* Péterről a naiv művészek egykori főpropagátora, Bálint Jenő írt kis könyvecskét: B. J. földműves festőművész (Bp. 1923). Újabb írások: Szabó Júlia: B. P. félszázados művészi pályája (M 1969/12. 26—27); Bedő Rudolf: B. P. (M 1964/4. 18). *Gajdos* Jánosról Muraközi Ágota: Emlékezés G. J. parasztfestőre (Szabolcs-Szatmári Szemle 1970/1. 81—91). Gajdos Jánosról és Győri Elekről Mezei Ottó: Két naiv mester, G. J. és Gy. E. (Valóság 1966/9. 87—88); Vitányi Iván: Emlékezés Gy. E.-re és G. J.-ra (M 1963/11. 10—12). *Győri* Elekről Muraközi Ágota: Gy. E. parasztfestő (M 1969/3. 43); F. Mihály Ida: Gy. E. emlékkiállítása (M 1975/1. 42); Győri Elek önéletrajzából (Valóság 1973/5. 65); Berecz A.: Gondolatok Gy. E.-ről (M 1977/9. 23). *Süli* Andrásról Szabó Júlia: S. A. (M 1967/3. 29—31); Ortutay Gyula: A naiv festészetről S. A. művei ürügyén (Tiszatáj 1968/9. 8—21); ugyanitt írt róla Kulka Eszter (8—21, 8—23); Moldován Domokos: S. A. parasztfestő kiállítása (Képzőművészeti Almanach I. Bp. 1969. 43—45); uő írt a Tiszatájban Emlékezés S. A. parasztfestőre címmel (1971/12. 1139—114). *Mokry-Mészáros* Dezsőről Beke László: M.-M. D. (Valóság 1965/6. 81—85).

A *népies iparművészeti törekvések* kérdéskörét összefoglaló tanulmány még nem dolgozta fel. *Gádor* Istvánról Horváth György írt kismonográfiát (Bp. 1971), G. I. visszaemlékezéseit Herczeg Ibolya jegyezte le (Bp. 1969); Ézsiás Erzsébet Kortársak G. I.-ról c. cikke, továbbá a mester Pályám emlékeiből c. írása képekkel illusztrálva jelent meg (M 1975/11. 6—13); Gyűjteményes kiállításaihoz Mihályfi Ernő, ill. Domanovszky György írt katalógusbevezetőt (Bp. 1961, ill. 1966). *Gorka* Gézáról Nádai Pál (MI 1936. 214) és ifj. Richter Aladárt írt (MI 1939. 65—66); Katona Imre előbb tanulmányokat (M 1967/12. 21—23, Korunk 1968/9. 1395—1402), majd kismonográfiát írt róla (Bp. 1972); jelentős forrás az 1957-es Nemzeti Szalon-beli kiállítás katalógusa is (bev. Domanovszky György). *Kovács* Margitról Bobrovszky Ida írt kismonográfiát (Bp. 1961), majd Brestyánszky Ilona monográfiát (Bp. 1966); említendő még Major Máté tanulmánya (Bp. 1970); Fontos az 1953-as Nemzeti Szalon-beli, az 1962-es Ernst Múzeum-beli kiállítás katalógusa, valamint a szentendrei K. M.-gyűjtemény tartalmas kalauza.

A *magyaros építészeti irányzat*tal kapcsolatban élénk vita bontakozott ki a szakirodalomban: Veres Péter: Az alföldi földmunkás házáról (TF 1937. 143); Molnár Farkas: A magyar föld problémái a modern építészet párizsi kongresszusán (TF 1937. 206); Miskolczy László: Az újabb falusi építészet tanulságai (TF 1938. 172—175); Ligeti Pál: Foglalkozhat-e városi építész a falusi házzal? (TF 1938. 176—177); Granasztói (Rihmer) Pál: A magyar népi építészeti mozgalom (Az Ország Útja 1938/3. 149—155); uő: A magyar falusi ház a külföld érdeklődésében (TF 1939. 131—132); Bierbauer Virgil: Szempontok a magyar ház kutatásához (TF 1940. 88—92); uő: Fogalmak zűrzavara... (a „nemzeti" és a „népi" fogalmáról) (TF 1941. 168). Az új magyar építőművészeti szemlélet kialakulásáról ír Csaba Rezső (Szépm 1941/9. 217—219; 1942/1. 5—6; 1942/2. 36—38); Fischer József: A magyar ház barátainak (TF 1943. 161); Granasztói (Rihmer) Pál: Népi építészet és európai agrárcivilizáció (TF 1943. 37—39); uő: Levél a szerkesztőséghez (Építészet 1943. III. sz. 2. füzet 64); Major Máté: Népi építészet—népies építészet (TF 1943. 20—21); uő: Fejlődés és hagyomány (TF 1943. 99).

Nyugat-európai igazodás

A harmincas évek építészete. Az új építészet két világháború közötti magyarországi térhódításával kapcsolatos munka Bierbauer Virgil: A magyar építészet jelen állapota, modern irányú fejlődésének szükségessége és akadályai (MMÉEK Bp. 1928); uő: Modern építészeti törekvések Magyarországon, technikai fejlődésünk története (Bp. 1929); Forgó Pál: Új építészet (Bp. 1928); Háy Gyula: Az építészet vonala korunk

diagrammáján (TF 1928. 176—281); Forgó Pál: Sorház, bérház, családi ház? (TF 1929. 324—330); Ligeti, Paul: Ungarns Rolle im Rahmen europäischer Baukunst (A Műgyűjtő 1930/8—9. 248—252); Leszner Manó: Új építészet (Új Szín, 1930. 30); Bierbauer Virgil: Korunk építészetének jövője, építészeti prognózis, a budapesti nemzetközi építészeti kiállítás oknyomozó kritikája (Bp. 1931); uő: Vita az újépítésről a napisajtóban (TF 1934. 233—234); Új magyar építészet (szerk. Györgyi—Hültl—Kozma. I. Bp. 1935; II. Bp. 1938); Rihmer Pál: A mai magyar építészet (Jelenkor 1940/11. 10).

A *CIAM magyar csoportjáról* (1928—1938) Gábor Eszter írt kismonográfiát (Bp. 1972). Korabeli publikációk a csoport működéséről Molnár Farkas: A (CIRPAC) második nemzetközi kongresszus az új építésért (TF 1930. 10—14); Preisich Gábor: A CIRPAC és a modern építészet (MSz/1931. 47); uő: CIRPAC, a magyar szekció legújabb munkái (TF 1932. 381); Molnár Farkas: Új építés nagyobb léptékben (A CIAM magyar csoportjának ez évi munkája a tájszervezés és falusi építkezés tárgykörében (TF 1937. 351); Fischer József: A CIRPAC magyar csoportjának kiállításáról (TF 1935/1. 4—6). A CIAM magyar csoportjáról Fischer Józseffel folytatott rádióbeszélgetést publikál Major Máté: Egy építész szubjektív megjegyzései c. írásában (MÉm 1963/4. 57—58).

Breuer Marcel munkásságáról Fischer József: Park és városcentrum (Fischer József levelével B. M. Magyarországról való kényszerű távozásának okairól) (TF 1947/5. 96—99); Major Máté: B. M. művészete (MÉm 1962/6. 808—810); uő: B. M. (Bp. 1970). Végül a B. M.-lel foglalkozó külföldi művek közül: Blake, P.: M. B. Architect and Designer (Museum of Modern Art. New York 1949); Argan G. C.: M. B. (Milano 1957) és Cranson, Jones: M. B. (Milano 1963); B. M. előadása Zürichben (TF 1935/1. 27—32).

Fischer József munkásságáról Bierbauer Virgil: Élet és reprezentáció (F. J. néhány épülete) (TF 1942. 102—116). Fontosabb írásai: Néhány szó a Le Corbusier-kérdéshez (TF 1928. 199—200); Internacionális új építészet (Munka 1930/11. 346—347); A budapesti munkáslakások szociológiája (TF 1943. 137—139); Lakást emberi méretre (TF 1944. 30); Munkanélküliség és háború (TF 1944. 137—138).

Forbát Alfréd munkásságáról Major Máté: A modern építészet szolgálatában: F. A. (Jelenkor 1967/4. 354—356).

Kósa Zoltán szakirodalmi tevékenységéből: a fény, a világítás és az építészet kapcsolatáról először 1930-ban jelent meg cikke: A fény utcán (TF 1930/3. 138—140), ezt követte a Fényépítészet című könyve (Bp. 1937), majd a Világítás művészete című kötet (Bp. 1967). Századunk építészetéről, építészeiről írt munkái: A 20. század építészete (Bp. 1968); Modern amerikai építészet (Bp. 1971); Kenzo Tange (Bp. 1974). Életművét röviden összefoglaló nekrológot írt róla Preisich Gábor (MÉm 1979/1. 57). *Ligeti* Pál spengleri elveken alapuló esztétikai-elméleti írása: Új Pantheon felé (Bp. 1926), bővítve, németül: Der Weg aus dem Chaos (München 1931). *Major* Máté személyéről és munkásságáról Perényi Imre: M. M. az első magyar Kossuth-díjas (MÉm 1949. 93 és MMÉE Évk. 1955/56. Bp. 1957). Műveinek bibliográfiája és Gábor László üdvözlő írása: Periodika Polytechnika (Architectura 18/1974. № 1—2, 5—6. 171—187). Szerteágazóan gazdag szakirodalmi munkásságából néhány idevágó fontosabb publikáció: Új építészet — régi anyaggal (TF 1942. 188—189); Fejlődés és hagyomány (TF 1943. 99); Vidéki lakásproblémák (TF 1944. 129). Emlékiratai: M. M: Férfikor Budapesten (Bp. 1978). *Masirevich* György fontosabb cikkei: Egészséges építészi szellemet (Budapesti Hírlap 1934. dec. 25.); A week-end mozgalom megszervezése (Perspektíva 1935. 104—105); Épület- és városkép (TF 1939/3. 66); Nemzeti vagy nemzetközi stílus (Pesti Napló 1930. márc. 30.). *Molnár* Farkas életéről és munkásságáról: Új építés: M. F. munkái. 1923—1933. (Moholy-Nagy László előszavával: Bp. 1934); F. K.: F. M. und die moderne Architektur in Ungarn (Forum, Pozsony 1937. 32); Major Máté: A modern építészet szolgálatában. M. F. (Jelenkor 1956/3. 247—252); ifj. Janáky István: M. F. (MÉm 1956. 54—57). Molnár Farkas néhány fontosabb cikke: A lakásépítés racionalizálása, Bauhaus-telep, Dessau-Törten (TF 1928. 99); A racionális építkezésről (TF 1928. 99—102); Építészet, amit a szükség diktál (A mű 1927/2. 17—18); A múlt, jelen és jövő városépítészete (Új Szín 1931. 35). *Preisich* Gábor e korszakot érintő fontos könyve: Budapest városépítésének története III. 1919—1969/1. (Bp. 1969); A CIRPAC és a modern építészet (MSz 1931/1. 47—53). *Árkay* Bertalan életét, munkásságát áttekintő, sok adatot magában foglaló cikket írt Pusztai László (MÉm 1972/5. 60—61). *Birbauer (Borbíró)* Virgil szakirodalmi munkássága rendkívül gazdag. Fontosabb írásai: Magyar Nemzeti építőstílus-törekvések (ÉÉt 1950/9—10. 623—633); A magyar építészet jelen állapota, modern irányú fejlődésének szükségessége és akadályai (MMÉEK Bp. 1928); A magyar építészet utolsó tíz éve (TF 1938. 109—115); A lakóházépítkezés tíz éve (TF 1938. 125—130); Szempontok a magyar ház kutatásához (TF 1940. 88—92); Fogalmak zűrzavara... A „nemzeti" és a „népi" fogalmáról (TF 1941. 168); Mai templomok (Tükör 1938. 341—344); Építőművészet—térművészet (TF 1928. 1—4); Kislakásépítés a háború utáni Európában (TF 1928 48—66). Könyvei: A régi Buda-Pest építészete (Bp. 1920); Budapest városépítési problémái (Bp. 1933); Magyarország repülőgépről (Bp. 1937); A magyar építészet története (Bp. 1937); Repülőterek építészete (Bp. 1938); A múlt és a közelmúlt városépítése (Bp. 1941); A magyar klasszicizmus építészete (Bp. 1948). A Tér és Forma és Borbíró Virgil kapcsolatáról: Tészabó Júlia: A Tér és Forma (Kritika 1981/11. 16—18). *Dávid* Károly munkásságáról Máté Pál kis kötete adja az eddigi legjobb összefoglalást, pályázaton részt vett terveinek, megvalósult épületeinek felsorolásával (Bp. 1974). *Gerlóczy* Gedeon munkásságára tekint vissza Rados Jenő búcsúztató

beszéde (MÉm 1975/5. 63). *Hajós* Alfréd két édekes írása: A margitszigeti stadion (Sportképek 1919. május 14.); Az uszodaépítés kérdéséről (TF 1929. 140—141). Róla csupán századik születésnapjára jelent meg munkásságát átfogóan ismertető, értékelő, önálló írás, képekkel, mellékletekkel, Pusztai László tollából (MÉm 1978/5. 56—59). *Hidasi* Lajosról közöl néhány életrajzi momentumot Ruffy Péter: Budapest építői. A főépítész — egy útburkoló (Magyar Nemzet 1962. febr. 11.). *Hofstätter* Béla épületeivel képekkel illusztrált írásban foglalkozik Bierbauer Virgil: Bérházépítés Budapesten A. D. 1931 (TF 1931. 283—284, 291, 292); munkásságát érintő cikk: V. F.: Hofstätter és Domány művészeti harca a „kötelező homlokzat"-tal (Hajlék 1937/2. 64—65).

Janáky Istvánról: Emlékezés egy építészre (Kortárs 1966/5. 751—758.); Megemlékezés J. I.-ról (Farkasdy Zoltán, Kisdi Pál, Granasztói Pál írása, MÉm 1966/3. 49—57). *Kozma* Lajos életéről és munkásságáról Kállai, Ernst: L. K. (Leipzig—Wien 1926); Háy Gyula: K. L. ahogy ma látjuk (TF 1929. 278—287); uő: Die neuen Arbeiten von Architekt L. K. (Moderne Bauformen, Stuttgart 1930); K. L.-ról, az építészről, a lakásberendezőről és a grafikusról emlékezik meg életrajzzal és bibliográfiával az Új Építészet 1949/2—3., ún. Kozma-száma (Major Máté, Kaesz Gyula és Kaeszné Lukács Kató írásaival); Az építész K. L. áll előtérben Beke László és Varga Zsuzsa világosan tagolt, tartalmas kismonográfiájában (Bp. 1968), Koós Judith monográfiájában pedig az iparművészet és a grafika kap nagyobb teret, bő apparátussal, irodalmi és jegyzetanyaggal, csaknem 300 képpel (Bp. 1975); K. L. gazdag szakirodalmi tevékenységéből: Új szükséglet — új szerkezet — új forma (TF 1931. 371—378); A ház mint használati tárgy (TF 1933. 369—398); Házépítés és nem architektúra (TF 1934. 252—257); A földszintes családi ház problémájához (TF 1935. 221—236); Kislakások minimál-helyiségeiről (TF 1936. 47—52); A modern családi ház (TF 1937. 335—343); az építészet történetét és az írásstílusokat állítja párhuzamba Az írás stílusváltozásai az építészet megvilágításában című kis füzetében (Bp. 1942). *Körmendy* Nándorról sok adatot tartalmazó nekrológot írt Gerhardt Béla (MÉm 1969/4. 61). *Nyíri* Istvánról Major Máté írt cikket (MÉm 1955/11—12. 371). *Olgyay* Aladár és Viktor könyvei: 1800 éves fővárosunk képe Óbuda rendezésében (Bp. 1937); Az óbudai Via Antiqua és az olasz városrendezés tanulságai (Bp. 1942). Róluk: Művek és művészek, Arts and Artists in Hungary I. Olgyay és Olgyay építészek (Bp. 1946). Major Máté írt cikket *Rimanóczy* Gyuláról (MÉm 1959/1—2. 78). *Visy* Zoltánról: V. Z. műépítész hirtelen halála (Pesti Napló 1938. júl. 30.); Kubinszky Mihály: V. Z. építész (MÉm 1969/5. 54). *Wanner* János cikke: Lesz-e profil a jövő építészetében? (Építészet 1943/4. 97—98). *Weichinger* Károly pályájára visszatekintő önéletrajzi írása: Egy építész számvetése (Budapest 1978/9. 8—11): *Weltzl* János cikke: Szerkezet és forma (TF 1944/9. 133—136); róla: Emlékezés három magyar építészre, kik elhunytak az ostrom alatt (UÉ 1946/1. 14). *Winkler* Oszkár elsősorban Sopron építészeti gondjairól írt cikkeket: Sopron művelődési középületeiről (Soproni Szemle 1958/1. 1—21); Bérházépítkezés Sopronban (MÉm 1941/8. 242—247); Korszerű építészet kérdései Sopron belvárosában (MÉm 1944/10, 224—230).

Festészet, szobrászat.

Rippl-Rónai József művészetéről több kiváló monográfia is megjelent: Lázár Béla: R.-R. J. (Bp. 1923); Pewny, Denise: R.-R. (Bp. 1940); Petrovics Elek: R.-R. (Bp. é. n.); Genthon István: R.-R. J. (Bp. 1958); Aknai Tamás: R.-R. (B. 1971); Bernáth Mária: R.-R. (Bp. 1976); Szabadi Judit: J. R.-R. (Bp. 1978); Keserű Katalin: R.-R. J. (Bp. 1982). *Csók* Istvánról: Petrovics Elek—Lázár Béla: Cs. I. 70 éves (Az Ernst Museum 119. sz. kiállításának katalógusa. Bp. 1935); Farkas Zoltán: Cs. I. jubiláris kiállítása (Ny 1935. I. 168—169); Kállai Ernő: Cs. I. gyűjteményes kiállításáról (Katalógus-előszó. Frankel Szalon, Bp. 1937); Cs. I.: Emlékeim (Bp. 1945); Oelmacher Anna: Cs. I. (Katalóguselőszó. Műcsarnok, Bp. 1955); Farkas Zoltán: Cs. I. (Bp. 1957); F. Petres Éva: Cs. I. és Fejér megye (Székesfehérvár 1965); Telepy Katalin: Cs. I. emlékkiállítása (Katalógus-előszó. MNG Bp. 1965); Székely András: Cs. I. (Bp. 1977). *Perlmutter* Izsákról: Lázár Béla: P. I. (Bp. 1921); Farkas Zoltán: P. I. (Ny 1932. I. 613—614); Lyka Károly: P. I. (MM 1932. 130—131). *Mattyasovszky-Zsolnay* Lászlóról: Petrovics Elek: M.-Zs. L. (Bp. é. n.) c. monográfiája az életmű eddigi legteljesebb feldolgozása. *Czigány* Dezsőről: e. a. [Elek Artúr]: C. D. új képei (Újság 1927. nov. 13.); C. D. festőművész hagyatéki kiállítása (Katalógus. Alkotás Művészház, 1944. jan. 23—febr. 2. Összeállította és az előszót írta: Czigány László); Oltványi Imre: C. D. (Magyar Nemzet 1944. febr. 10.). *Orbán* Dezsőről: i. e. [Iván Ede]: O. D. kiállítása (Népszava 1923. ápr. 22.); Kolb Eugene: Progressive Art. Nine Pictures of Desiderius Orban (Bp. é. n.); Passuth Krisztina: O. D. (Bp. 1977). *Márffy* Ödönről: Elek Artúr: M. Ö. (Ny 1921. I. 310—312); Kállai Ernő: M. Ö. újabb munkái (Ars Una 1924. 265—271; újraközölve: Mvcs 209—212); Rabinovszky Máriusz: M. Ö. művészete (MG 1928/3—4. 73); Kárpáti Aurél: M. Ö. művészete (Literatura 1929/10. 356—360); Pátzay Pál: M. Ö. (MM 1935/3. 65—66); Kállai Ernő: M. Ö. gyűjteményes kiállításához. Előszó (Bp. 1946. Ernst Múzeum); Körner Éva: Műteremlátogatás M. Ö.-nél (Műterem 1958/1. 26—29); Genthon István: M. Ö. kiállítása (Műterem 1958/7. 26—29); Zolnai László: M. (Bp. 1966); Passuth Krisztina: M. Ö. (Bp. 1978). *Tihanyi* Lajosról: Kállai Ernő: T. L. (Der Cicerone 1924. 358—364; újraközölve: Mvcs 217—219); Desnos, Robert: T. (Párizs 1936); Berény Róbert: T. L. (MM 1938. 277—279); Dévényi Iván: T. (Bp. 1968); T. L. emlékkiállítása (Katalógus. MNG D. Fehér Zsuzsa előszavával. Bp. 1973): *Kmetty* Jánosról: Elek Artúr: K. J. (Mb 1922.

109—111); Kárpáti Aurél: K. J. művészete (MM 1938/2. 45—56); Kassák Lajos: Vallomás tizenöt művészről (Bp. 1942. 9—16); Nagy Zoltán: Kmetty János három arca (Kritika 1976/9. 11—13); Ury Ibolya: K. J. (Bp. 1979); cikkeinek, tanulmányainak gyűjteménye: K. J.: Festő voltam és vagyok (szerk. és bev. Kovalovszky Márta. Bp. 1976); egy további kéziratos jegyzetfüzetének publikálása: K. J.: Művészetelméleti feljegyzések I—III (Szabó Júlia bevezetőivel és jegyzeteivel. AH 1977/1, 119—145; 1977/2. 297—325; 1978/1. 95—112). *Pór* Bertalanról: P. B. retrospektív kiállítása (Katalógus. Ernst Múzeum, Bp. 1953); Oelmacher Anna: P. B. (Bp. 1955); P. B. emlékkiállítás (Katalógus. MNG Bp. 1966); uő: P. B. (Bp. 1980); Aradi Nóra: A Hegyibeszédtől a Dózsáig (Magyar Hírlap 1980. nov. 2.). *Vedres* Márkról: Kassák Lajos: V. M. szobrai (Munka 1937/54. 1723—1724); Rózsa Miklós: V. M. új szobrai (MM 1938. 201—209); Kassák Lajos: Vallomás tizenöt művészről (Bp. 1942); Kállai Ernő: V. M. (Jövendő 1946. márc. 7.); Heitler László: V. (Bp. 1973). *Csáky* Józsefről: Bor Pál: Cs. és szobrászata (Bp. 1926); George, Waldemar: Cs. (Paris, é. n. [1930]); Szelesi Zoltán: Cs. J. 80 éves (Tiszatáj 1968/3. 268); uő: A modern szobrászat forrásánál (Tiszatáj 1967/2. 141—142); emlékiratai: Cs. J.: Emlékezések a modern művészet nagy évtizedéből (1904—1914) (Bor Pál, Szelesi Zoltán, Szabó Gabriella írásaival. Bp. 1972); Karshan, Donald. Cs. (Párizs 1973). *Perlrott* Csaba Vilmosról: Hevesy Iván: P. Cs. V. új képei (Ny 1922. 1034—1035); Rabinovszky Máriusz: P. Cs. V. (Ars Una 1924/5—6. 335—341); Bornemisza Géza: P. Cs. V. művészete (Bp. 1929); Rózsa Miklós: P. Cs. V. (MM 1938. 145—149); Kassák Lajos: Vallomás tizenöt művészről (Bp. 1942); Dévényi Iván: P. Cs. V. (M 1970/9. 9); Bodri Ferenc: P. Cs. V. (Látóhatár 1971/9. 759—764). *Czóbel* Béláról: Kállai Ernő: Cz. B. (Bp. 1934); uő: Cz. B. művészete (MM 1937. 265—272); Genthon István: Cz. B. (Bp. 1961); Philipp Clarisse: Cz. B. (Bp. 1970.; 1979). *Szobotka* Imréről: Jajczay János: Sz. I. (MM 1938. 268—276); Fränkel Szalon katalógusa (Rózsa Miklós előszava és Szobotka Imre írása. 1938); Kárpáti Aurél: Sz. I. (TF 1944/4. 53—55); Oelmacher Anna: Ma 80 éve született Sz. I. (Magyar Nemzet 1970. szept. 5.); Dévényi István: Sz. I. (1890—1961) (M 1971/11. 15); Bodnár Éva: Sz. I. emlékkiállítása (Katalógus. MNG Bp. 1971). *Vaszary* János munkásságának bibliográfiáját Fiola P. állította össze (Bev. Perneczky G. Kaposvár 1970). Művészetéről 1941-ben Petrovics E.—Kárpáti A. adott ki bőven illusztrált könyvet. Monografikusan Haulisch Lenke foglalkozott vele, aki 1960-ban kismonográfiát, majd pedig nagyobb terjedelmű tanulmányt publikált, bibliográfiát is közölve (Bp. 1978). *Farkas* Istvánról: Nyilas-Kolb Jenő: F. I. (Bp. 1935); Salmon, André: Étienne Farkas. Essai critique (Párizs 1937); Kállai Ernő: F. I. festőművész kiállítása a Tamás Galériában (Katalógusbevezető. Bp. 1941); Kassák Lajos: Vallomás tizenöt művészről (Bp. 1942); Bodri Ferenc: F. I. (Látóhatár 1966/4. 359—367); Pataky Dénes: F. I. (Bp. 1970); Sarkantyú Mihály: A Szirakuzai bolond. F. I. festészete a 30-as években (Világosság 1977/4. 167—175); S. Nagy Katalin: F. I. (Bp. 1979); Kernács Gabriella: F. I. (Bp. 1980). *Vörös* Béláról Galambos Ferenc: V. B. (Látóhatár 1960/11—12. 1127—1131); Dévényi Iván: V. B. (Művészet 1965/11. 34—35). A róla szóló monográfia szerzői: Dévényi Iván, Galambos Ferenc, Németh Lajos és Helene Permelin (Bp. 1972). *Cserepes* Istvánról: Fenyves Sándor: Cs. I. festőművész kollektív kiállítása Párizsban (MM 1931/5. 303—304); sz. s. [Szerdahelyi Sándor]: Egy festő és egy szobrász (Népszava 1944. márc. 12.); Cs. I. emlékkiállítása (bev. Oelmacher Anna. Ernst Múzeum, Bp. 1960); Solymos Ede: Múzeumi kiállítások (M 1974/11. 49). *Vértes* Marcellről Keleti Artúr: Vertes (M 1960/2. 13—15); V. M. grafikáiról a MNG gyűjteményében írt Pataky Dénes (Az MNG Közleményei III. Bp. 1961). *Vörös* Gézáról: V. G. emlékkiállítása (Katalógus. Előszó Haulisch Lenke. MNG Bp. 1961). *Földes* Lenke szobrairól Kassák Lajos írt cikket (Munka 1938/59. 2022—2024); művészetét átfogó kis tanulmányokat közöl a Kassák Lajos, Kárpáti Aurél, Mohácsi Jenő, Révész Béla, Tápay Szabó Gabriella, Szerdahelyi Sándor által írott kötet (Bp. 1944). *Bor* Pálról: Haits Géza: B. P. (M 1965/2: 38); Németh Lajos: B. P. 1964-es Ernst Múzeum-beli kiállításának katalóguselőszava; Major Máté: B. P. új kiállítása (MÉm 1971/2. 54); Rózsa Gyula: Késői kísérletek? (B. P. kiállítása az Ernst Múzeumban. Népszabadság 1970. okt. 14.); Frank János: B. P. (ÉI 1968. július 13.); művészetelméleti írásai az Ars Hungaricában jelentek meg (1981/1. 89—127) Ráth Zsolt bevezetőjével. *Kádár* Béláról: Hevesy Iván: K. B. (Bp. 1922). *Scheiber* Hugóról: Patai Edit: Sch. H. művészete (Múlt és jövő 1921. 382—383); Barát Endre: Sch. és képei (Múlt és jövő 1941. 183); 1964-ben rendezett emlékkiállításának katalógusát Oelmachar Anna tanulmánya vezeti be. Erről a kiállításról írt Haits Géza (M 1965/6. 32); művészetére tekint vissza Frank János írása (ÉI 1965. jan. 9.). *Schönberger* Armandról Baki Miklós [Szíj Béla] írt cikket (M 1965/8. 17—19). *Ruzicskay* Györgyről: R. Gy. festőművész gyűjteményes kiállítása (Katalógus. Bev. Solymár István: MNG Bp. 1976), benne a munkásságára vonatkozó irodalom teljes jegyzéke. *Kernstok* Károlyról: Elek Artúr: K. K. (Ny 1928. I. 393—395); Lehel Ferenc: K. K. (Nemzeti Művészet 1931. 49—52); Körmendi András: K. K. (Bp. 1936); Farkas Zoltán: K. K. (Ny 1940. I. 338—340); Dévényi Iván: K. K. (Bp. 1970). *Pap* Gyula 1940-as Tamás Galéria-beli kiállításához Kállai Ernő írt katalóguselőszót; a tárlatról Elek Artúr írt kritikát: P. Gy. festményei (Újság 1940. dec. 1.); P. Gy.-vel folytatott beszélgetést publikált Rozgonyi Iván (Művészettörténeti Dokumentációs Központi Közleményei III. Bp. 1963. 9—19); kismonográfiát Haulisch Lenke írt a művészről (Bp. 1974).

Az alkalmazott műfajok megújulása

A korszak *plakát- és reklámművészete* történetileg még nincs feldolgozva. A kortársi irodalom magát a reklámot propagálva tartalmaz sokoldalú tájékoztatást (Reklámélet, havi folyóirat, szerk. Balogh Sándor, megjelent illusztráltan, reklámgrafikai mellékletekkel; Rosner Károly: A plakát kézikönyve, Budapest Székesfőváros Hirdető Vállalata ajándékkiadása. 1935., 50 illusztrációval). A viszonyítás kiindulópontjául szolgál a Magyar Plakáttörténeti kiállítás 1885—1960 katalógusa (Műcsarnok, 1960., előszó: Oelmacher Anna).

A korszak alkotóiról e vonatkozásban is tájékoztat Bortnyik Sándor emlékkiállításának katalógusa (MNG 1977. Előszó: Borbély László); Szíj Béla: Berény Róbert (Bp. 1964); Tölgyesi János: Konecsni György (Bp. 1971).

A *könyvművészet*ről: Kner Imre: A tipográfiai stílus elemei (Gyoma 1933); Lengyel Sándor: Fejlődik-e a nyomdászat a művészeti stílusok nyomában? (Magyar Grafikai Almanach. Bp. 1933. 31—47); Rosner Károly: Magyar grafikus művészet (Bp. 1938); Tóth Ervin: Szép magyar grafika (Bp. 1943); uő: Gáborjáni Szabó Kálmán grafikái (Debrecen 1963); Szántó Tibor: A szép magyar könyv 1473—1973 (Bp. 1974). *Teván* Andorról: Deák Dénes: Emlékezés T. A.-ra és legszebb bibliofil kiadványára (A. France: Nyársforgató Jakab meséi) (M 1967/10. 8—10); könyve: T. A.: A könyv évezredes útja (Bp. 1956). *Kner* Imréről: Szíj Rezső: A Kner nyomda és kiadó képzőművészeti törekvései (MÉ 1967/2. 102—115); A könyv mestere. K. I. levelezése (bev. Ortutay Gyula. Bp. 1969); K. I. gondolatai az életről, az irodalomról, a könyvművészetről (vál. és s. a. r. Elek László. Gyoma 1970); Szíj Rezső: K. I. A könyv mestere (Ipari művészet 1970/3. 35—36).

A korszak *fotóművészet*ének első és máig egyetlen összefoglalását Hevesy Iván adja A magyar fotóművészet története (Bp. 1958) megfelelő fejezeteiben, melyek azonban műfajokra tagolják az egyes életműveket. A legtöbb alkotót kisebb kollekciójával bemutatta A magyar fotóművészet 125 éve c. kiállítás (MNG 1966. Katalógus bevezető Végvári Lajos). Életrajzi adatok találhatók a Fotolexikonban (Szerk. Barabás János, Berty Imre, Király Zoltán és mások. Bp. 1963). A szakirodalom és a kiállítások történetét Szilágyi Gábor dolgozta fel: A magyar nyelvű fényképészeti szakirodalom tematikus repertóriuma és A magyar fényképészeti szaksajtó története (Fotóművészet. Elmélet és történeti tanulmányok. Bp. 1977. 85—142, 143—155); A magyar nyelv- fényképészeti szaksajtó képanyagának szakrepertóriuma (1882—1945) (Bp. 1976—1977); A fotóművészeti kiállítások szakrepertóriuma (1890—1945) (Bp. 1978). A fotóesztétikai írásokat áttekinti Fejős Iván, tanulmányának a korszakunkra vonatkozó fejezeteiben: Fényképesztétikánk történetének vázlata (Fényképművészeti Tájékoztató 1964/5—6. 59—78).

Monografikus tanulmányok az amatőr és szakfényképész fotóművészekről, illetve a „magyaros" stílus művelőiről: Dávid Katalin: Székely Aladár (Fotóművészeti Kiskönyvtár. Bp. 1968); Vajda Ernő: Balogh Rudolf munkássága (Fotóművészeti Kiskönyvtár. Bp. 1969); Féjja Sándor: Pécsi József munkássága (Fotóművészeti Kiskönyvtár. Bp. 1976); Haller F. G.: Vydarény Iván (Fotóművészet 1944/5. 3—7); Végvári Lajos: Vydarény Iván (Fotóművészet 1969/3. 38—45); (—): Kankowszky Ervin (Fotóélet 1943. 44); Kankowszky E.: Értékeink: Kerny István (Fotóművészet 1944/1. 7—8); Máté Olgáról: Kankowszky E.: Forgácsok a fotótörténelemből (Fotóművészet 1942/3. 21); L. K.: Beszélgetés a 80 éves Rónai Dénessel (Fotó 1954/4. 6); Rónai D.: Visszaemlékezéseimből (Fotó 1958. 66—68); (—): A magyar fotográfia mesterei. Angelo (Fotó 1964. 153—159); (t.): Angelo (1894—1974) (Fotóművészet 1975/2. 55—56); Szegedi Emil: A magyar fotográfia mesterei. Csörgeő Tibor (Fotó 1966. 298—305); Sz. E. [Szegedi Emil]: A magyar fotográfia mesterei. Szőllősy Kálmán (Fotó 1964. 246—252); Kovács István Károly: A magyar fotográfia mesterei. Szőllősy Kálmán 80 éves (Fotó 1967. 400—425); Vadas Ernő művészetének értékeléséről vita bontakozott ki Szegedi Emil Vadas Ernő művészete c. cikkével (Fényképművészeti Tájékoztató 1961/3. 11—19) kapcsolatban, melynek résztvevői Nemes Károly, Botta Ferenc, Zajky Zoltán és Bauer György voltak (uo. 19—22, illetve 1961/4. 13—17, 18—30, 30—37); a Fotó 1962-es évfolyamában különszám foglalkozott Vadassal, méltatói Hevesy Iván, Végvári Lajos, Járai Rudolf, Botta Ferenc és Vadas Jolán voltak (337—363); kismonográfiáját Végvári Lajos írta meg: V. E. (Bp. 1967); Ábel Péter: A magyar fotográfia mesterei. Haller Frigyes (Fotó 1971. 482—493); Hevesy Iván bibliográfiáját Kozocsa Sándor állította össze: H. I. élete és irodalmi munkássága (Klny. Fotóművészet 1966/1—2).

Külföldön tevékenykedő fotóművészeink közül *Moholy-Nagy* László életműve a leginkább feldolgozott. Magyarul is megjelent Az anyagtól az építészetig és a Festészet, fényképészet, film c. könyve (mindkettő Bp. é. n.). A kolozsvári Korunkban megjelent írásait kiadta Sugár Erzsébet: M.-N. L.: A festéktől a fényig (bev. Mezei József. Bukarest 1979); fotoművészeti oeuvrejéről a legteljesebb: Haas Andreas: Moholy-Nagy. Fotos und Fotogramme (München 1978); kismonográfiája: Beke László: Moholy-Nagy László munkássága (Bp. 1980). *Munkácsi* Márton Magyarországon készült fényképeinek nagy részét felkutatta Colin Osman: Munkacsi (Creative Camera Internation' Year Book 1977. London 194—236). André *Kertész* kiállítását az MNG rendezte meg 1971-ben; Magyar nyelvű kismonográfiája: A. K. (Bp. 1972). *Marton* Ervin emlékkiállításának (MNG 1971) katalógusa számos adatot közöl (összeáll. N. Pénzes Éva, Pogány Ö. Gábor és a Magyar Fotóművészek Szövetsége). *Brassai*tól magyarul is megjelent Beszélgetések Picassóval c. könyve (Bp.

1968, 1981). Robert *Capa* kismonográfiája: Fárová, Anna: R. C. (Prága 1973). *Reismann* Jánosról: Bozóky Mária: Beszélgetés Reismann Jánossal (Fotóművészet 1970/1. 38—42; 1970/2. 47—48); kismonográfiája: Brassai: R. J. (Bp. 1970).

A Neue Sachlichkeit felé orientálódó *Pécsi* József kismonográfiája: Féjja Sándor: P. J. munkássága (Bp. 1976). *Vajda* Ernőről: Kollányi Ágoston: V. E. (Bp. 1971). *Kárász* Judit nekrológját, életrajzi adatokkal, Tabák Lajos írta: K. J. (Fotóművészet 1977/3. 61).

A két világháború közti avantgarde fotó legfőbb képviselőit bemutatta az Expozíció. Fotó/művészet c. kiállítás (Hatvany Lajos Múzeum, Hatvan 1976—1977). *Pap* Gyula Bauhausban készített fényképei is itt szerepeltek. A kiállítás katalógusában Körner Éva rekonstruálta a Munka-kör fiatal festőinek fotóhasználatát: A fotomontázs mint a magyar avantgarde harmadik hullámának reprezentatív műfaja (Hatvany Lajos Múzeum Füzetei 2); vö. még Molnár Farkas: A fotomontázsról (1931) (A Bauhaus. Válogatás a mozgalom dokumentumaiból. Vál., szerk. Mezei Ottó. Bp. 1975. 218—222). *Kassák* Lajos fotomontázsairól elsősorban a képzőművészeti tevékenységét feldolgozó írások szólnak (lásd ott), továbbá Haulisch Lenke: K. és a fotó (Fotóművészet 1967/3. 10—17); korai montázsainak adatait közli a K. L. kollázsainak kiállítása katalógusa (bev. Körner Éva. Petőfi Irodalmi Múzeum 1970). *Vajda* Lajos fotomontázsairól: Mándy Stefánia: V. L. (Bp. 1964); Bálint Endre: A fotomontázs néhány magyar képzőművész munkásságában (Fényképművészeti Tájékoztató 1965/2—3. 74—90); uő: V. L. fotomontázsairól (Fotóművészet 1975/3. 23—26). A Munka szociófotósainak A mi életünkből c. kiállítását a szolnoki Damjanich Múzeum rekonstruálta 1966-ban (katalógus bevezető Kaposvári Gyula, előszó Kassák Lajos) és 1977-ben (Tegnap és ma 1932—1977. Katalógus bevezető Kaposvári Gyula.) A csoport tevékenységéről és egyes képviselőiről: Tarcai Béla: *Tabák* Lajos 60 éves (Fényképészeti Tájékoztató 1965/4—5. 33—38). Kerényi Mária: Beszélgetés *Lengyel* Lajossal (Fotóművészet 1974/4. 6—18); Lengyel műveinek legátfogóbb kiállítását az MNG rendezte meg 1972-ben (katalógus bevezető Major Máté). Lengyel Lajos: *Haár* Ferenc (Bp. 1970); E. Csorba Csilla: Beszélgetés Haár Ferenccel (Fotóművészet 1979/2. 9—11).

A szocialista montázscsoportról: Nemes Károly: *Révai* Dezsőnél (Fényképművészeti Tájékoztató 1965/2—3. 39—48); Gábor Imréné: Még egyszer a fotomontázsról és magyar művelőiről (Fényképművészeti Tájékoztató 1965/6. 17—28); A montázs-csoport (Bán Béla, Bass Tibor, Fenyő A. Endre, Goldman György, Révai Dezső, Sugár Andor) röplapjai (Fotóművészet 1966/1—2. 32); Zsigmondi Mária: Beszélgetés Révai Dezsővel (Fotóművészet 1980/2. 3—12). Más szociófotósok és fotoriporterek: Perneczky Géza: *Sugár* Kata munkássága (Bp. 1968). Oelmacher Anna: *Langer* Klára (Fotóművészeti Kiskönyvtár. Bp. 1973). Gera Mihály: Beszélgetés *Kálmán* Katával (Fotóművészet 1976/1. 3—17). *Bojár* Sándor: Fél évszázad pillanatai. Boldizsár Iván előszavával (Bp. 1980). Szegedi Emil: A magyar fotográfia mesterei. *Escher* Károly (Fotó 1964. 200—208); Csányi Miklós: Escher Károlynál (Fényképművészeti Tájékoztató 1964/5—6. 27—51); Mihályfi Ernő: Escher Károly (Bp. 1967).

A római iskola

A római iskola korai csoportos jelentkezéseiről elsősorban kiállításkritikák számoltak be. Közülük a legfontosabbak az 1930-as velencei biennáléval, az 1931-es Nemzeti Szalon-beli tárlattal és az 1933-as Klebelsberg Emlékkiállítással foglalkoztak. Elemző tanulmányt csupán Gerevich Tibor írt róluk, illetve a csoport építészeti munkásságát érintve Genthon István. Összefoglalóan is Genthon István értékelte működésüket.

Gy. [Gyöngyösi Nándor]: A Velencei Nemzetközi Kiállítás (Km 1930. 164—167); Gerevich Tibor: Római magyar művészek (MM 1931/3. 190—194); A Római Magyar Intézet ösztöndíjas művészeinek első kiállítási katalógusa (Nemzeti Szalon. 1931. máj.—jún.); Ybl Ervin: Mai festészetünk és a művészet mai problémái (Kincses Kalendárium 1931. XXXV. 21); Gerevich Tibor: Újabb egyházművészeti törekvések a páduai és nürnbergi kiállítás tükrében (Nemzeti Újság 1931. szept. 8.); uő: Római magyar művészek (MSz 1932/11. 235—240); Szentgyörgyvári Gyenes Lajos: Nemzetközi kiállítás Veneziában (Km 1932. 183—185); Gyöngyösi Nándor—Györgyi Dénes—Jajczay János—Kállay Miklós: Gróf Klebelsberg emlékkiállítás a Műcsarnokban (Km 1933. 49—65); Gróf Klebelsberg emlékkiállítás katalógusa (Műcsarnok. 1933); Genthon István: Háború utáni középítészetünk stílusa (MSz 1933. 357—363); Jajczay János: A Gr. Klebelsberg Kunó emlékkiállítás a Műcsarnokban (Km 1933. 57—66); Genthon István: Az új magyar festőművészet története (Bp. 1935).

A harmincas évek első felében a Rómából hozott inspirációt az ösztöndíjasok elsősorban az egyházművészet világában hasznosították. Ekkor születtek a csoport első fontosabb összművészeti teljesítményei, és ekkor aratták — a római Arte Sacra kiállítás révén — a legnagyobb nemzetközi sikert is. A római iskolához közel álló művészeti írókon kívül több egyházművészettel foglalkozó teológus is írt produkciójukról. Somogyi Antal: A modern katolikus művészet (Bp. 1933); Gerevich Tibor: A római egyházművészeti kiállítás tanulságai (MSz 1934. 41—47); Somogyi Antal: A városmajori új templom (Magyar Kultúra 1934. 249—253); Décsei Géza: Modern egyházművészeti törekvések (MM 1934/9. 257—271); Brestyánszky Tibor: A pasaréti új templom (TF 1934/12. 345—349); B. V.: Magyarország a római egyházművészeti kiállításon (TF 1934/3. 83—84); Nagy Zoltán: A magyar egyházművészet új arca (Vigilia 1935. 135—141); Genthon István: Új magyar templomok (MSz 1935. 132—140); Kotsis

Iván: A balatonboglári római katolikus templom (MI 1937. 8—17).

A harmincas évek közepétől — főképp a tengelyhatalmak országaiban — a rómaiak képviselték a hivatalos művészetet. Az utánpótlásról az ösztöndíjasok újabb évjáratai gondoskodtak. Kézdi-Kovács László: Magyar művészet Velencében (Pesti Hírlap 1936. máj. 19.); Gerevich Tibor: Újabb Római Magyar Művészek kiállítása a Nemzeti Szalonban. 1936. ápr. 4—19. (Katalógus); Pica, Agnoldomenico: L'architettura moderna e il nuovo volto dell'Ungheria (Emporium. 1936. 4); Nebbia, Ugo: La scultura ungherese moderna (Emporium. 1936. 4); Kopp Jenő: A Ferenc József-díj és a Nemzeti Szalon fiataljai (Katholikus Szemle 1937. 51—52); Szörédi Ilona: Interjú Gerevich professzorral a Velencei Biennáléról (Új Magyarság 1938. szept. 11.). A harmincas évek második felétől megszaporodtak azok a cikkek és tanulmányok, amelyek a monumentális művészet kérdését érintették. A foglalkoztatott és érintett művészek többsége a római iskolások köréből került ki. Nagy Zoltán: Modern monumentális művészet (MSz 1937/4. 329—336); Kállai Ernő: Gondolatok a Fővárosi Képtárban (Korunk Szava 1938. 587—589); Jajczay János: Mai magyar egyházművészet (Bp. 1938); Somogyi Antal: A modern magyar templomépítészet szelleme és jelen állása (Katholikus Szemle 1938. 648—655); Ybl Ervin: A magyar szobrászat (Bp. 1939); Csabai István: Új magyar falképfestészetünk (Pásztortűz 1940. 122—127); Nagy Zoltán: Új magyar művészet (Bp. 1941); uő: Az „öncélú" és az „alkalmazott" művészet (Szépm 1942/3. 56—61); Dombi József: A legújabb magyar monumentális művészet (Szépm 1943/8. 195—200); Valló Imre: Guida artistica di Győr (Bp. 1943).

Az állami és egyházi reprezentáció legfényesebb alkalmai az 1938-as Eucharisztikus Kongresszus és a Szent István-év ünnepségeihez fűződtek. Az események ihlette produkciók zömét az 1941-es egyházművészeti kiállításon láthatta a közönség. A rómaiak szerepe megintcsak döntőnek bizonyult az egykorú irodalom tanúsága szerint. Jajczay János: A művészet hódolata az Eucharisztia előtt (Bp. 1938); Szent István Emlékkönyv (Bp. 1939); Somogyi Antal: Székesfehérvár. Művészet és város (Bp. 1939); uő: Modern egyházművészet Magyarországon (Katholikus Írók Új Magyar Kalauza. Bp. 1940); Jajczay János: A megújult magyar egyházművészet (Katholikus Szemle 1941. 78—81); Gerevich Tibor: Új magyar templomépítészet (MÉm 1941/12. 375—379); Somogyi Antal: Az egyházművészeti kiállítás (Jelenkor 1941/6); Bernáth Aurél: Gondolatok az Egyházművészeti Kiállítás körül (Magyar Nemzet 1941. febr. 26.). A monumentális műfajokon kívül a csoportosulás tagjai a grafikában is jelentőset alkottak. Nagy Zoltán: A modern magyar könyvillusztráció. A fametszet újjászületése (Bp. 1937); Rosner Károly: Magyar grafikus művészet (Bp. 1938); Tóth Ervin: A magyar vallásos fametszőművészet (Vigilia 1938. 614—620).

A római iskola kultúrpolitikai és stilisztikai fogalma a negyvenes évek elején kiürült. Ezt tükrözték a kiállításkritikák és az összefoglaló művek. Genthon István: A Római Magyar Akadémia kiállítása (Szépm 1942/8. 203—204); Cifalino, Giovanni: La nostra degli artisti ungheresi a Roma (Corvina 1942. 386); Pipics Zoltán: 100 magyar festő (Bp. é. n.).

A római iskolával foglalkozó szakirodalom legnagyobb része egykorú a művészek teljesítményével. 1945 után csupán elvétve akadt erről szóló tanulmány. A művészettörténeti feldolgozás a hetvenes években kezdődött. Szigeti Istvánné: A XXXIV. Eucharisztikus Kongresszus és a Szent István-év (Az Építőipari és Közlekedési Műszaki Egyetem Tudományos Közleményei 1965. XI. 147—161); P. Szűcs Julianna: Az idézőjel csapdája. Gondolatok a római iskoláról (M 1977/12. 2—10; Kovalovszky Márta: Székesfehérvár, 1938 (M 1977/12. 16—20); Gábor Eszter: A római iskola építészete (M 1977/12. 11—15); Rózsa Gyula: A „rómaiak" 45 után (M 1977/12. 26—31); P. Szűcs Julianna: Az egyházművészet útja a „Római Iskola" felé (AH 1981/1. 55—75).

A római iskola vezető alakjáról, *Aba-Novák* Vilmosról a harmincas—negyvenes években, majd Supka Magdolna monográfiáját követően a hatvanas években jelent meg a legtöbb cikk és tanulmány. Közülük a legfontosabbak: Lázár Béla: Új művészeti törekvések. A.-N. V. (Művészeti Szalon 1927/7. 8); Farkas Zoltán: A.-N. művészete (Új Szín 1931/2. 52—66); Ybl Ervin: A.-N. művészete (MM 1931. 137—146); A.-N. V.: Vallomás (MM 1931/3. 129—136); Kállay Miklós: A.-N. V. képei és Pátzay Pál szobrai (Km 1931. 72—75); Mihályfi Ernő: A.-N. V. és Pátzay Pál az Ernst Múzeumban (Magyarország 1931. febr. 15.); Y[bl] E[rvin]: A.-N. újabb képei (Budapesti Hírlap 1936. márc. 1.); Bálint Sándor: Modern művészfejek. A.-N. V. (Korunk Szava 1937. jún. 15.); A.-N. V.: Kollektivizmus vagy művészi szabadság? (Magyar Nemzet 1940. ápr. 3.); Gerevich Tibor: A.-N. és az új magyar művészet (MSz 1941. 341—35); Vinkler László: A.-N. V. (Délvidéki Szemle 1942. jan. 20.); B. Supka Magdolna: A.-N. V. (Bp. 1966); P. Szűcs Julianna: Közösség hiánya — álközösség csapdája. Pályaképvázlat A.-N. V.-ról (Világosság 1982/4. 216—225). *Patkó* Károlyról: Hevesy Iván: P. K. és Schönbauer Henrik kiállítása (Ny 1922. 370—371); P. K.: Művész és közönség (Élet 1935/49. 1013); Jajczay János: P. K. (Szépm 1941/6. 155). *Molnár C.* Pálról: Farkas Zoltán: M. C. P. (Napkelet 1934. 181); Genthon István: M. C. P. (Napkelet 1935. 208—209); Nagy Zoltán: M. C. P. egyházi művészetéről (Új Kor 1935/14. 20). *Heintz* Henrikről: r.s.i.: A Nemzeti Szalon kiállítása (Új Magyarság 1935. ápr. 21.); Elek Artúr: Rómában járt fiatal művészeink (Újság 1936. ápr. 4.). *Jeges* Ernőről: J. E. (Nemzeti Újság 1936. dec. 17.); Voit Pál: A fűzfői Szt. Imre-kápolna (Szépm 1940. 71—72); Jajczay János: Az Utolsó Vacsora (Új Ember 1946. szept. 22.). *Ohmann* Béláról: Jajczay János: O. B. művészete (MI 1938. 59—

61); Entz Géza: O. B. (MKsz 1941/2. 43—44). *Jálics* Ernőről: Erdey Márta: J. E. (M 1963/12. 35—36); N. Pénzes Éva: J. E. (M 1964/12. 38); Sinkó Ferenc: J. E. halálára (Új Ember 1964. aug. 29.). *Kontuly* Béláról: Lázár Béla: Az Ernst Múzeum kiállítása 1934; Sz[örédi] I[lona]: K. B. új freskója a Domonkosok templomában (Új Magyarság 1943. nov. 4.); Ijjas Antal: K. B. két freskója (Nemzeti Újság 1943. okt. 31.). *Medveczky* Jenőről: D[utka] M[ária]: M. J. világkiállítási falképei (Magyarország 1937. máj. 19.); P[erneczky] G[éza]: M. J. (ÉI 1969. okt. 10.); P. Szűcs Julianna: Párizs vagy Róma? (Budapest 1977/4. 24—30). *Kákay Szabó* Györgyről: In memoriam K. Gy. (M 1964/3. 47). *Erdey* Dezsőről: Szomory Dezső: Három művész az Ernst Múzeumban (Az Est 1938. jan. 4.); Gerő Ödön: A Szervita tér (Bp. 1947. 65); Cifka Péter: Monumentális szobrászatunk néhány problémájáról (SzM 1954/4. 61—62). *Buza* Barnáról: Sz. I. A Műbarát kiállítása (Új Magyarság 1943. febr. 7.); Ecsery Elemér: B. B. (M 1970/2. 27—29). *Antal* Károlyról: N. Pénzes Éva: A. K. (M 1965/4. 38—40). *Abonyi Grantner* Jenőről: Entz Géza: A. G. J. (MKsz 1942/7. 155); Vayer Lajos: Zádor István és G. J. kiállítása (ÉI 1958. febr. 21.); Haits Géza: G. J. szobrászművész műtermében (M 1967/2. 24). *Boldogfai Farkas* Sándorról: Entz Géza: B. F. S. (MKsz 1942/2. 43—44); N. Pénzes Éva: B. F. S. (M 1967/12. 30); Dutka Mária: B. F. S. retrospektív kiállítása az Ernst Múzeumban (Magyar Nemzet 1968. szept. 27.). *Szomor* Lászlóról: e.a.[Elek Artúr]: A Nemzeti Szalon tavaszi tárlata (Újság 1934. jún. 10); uő: Bene Géza képei, Sz. L. szobrai (Pesti Napló 1935. nov. 10.); Entz Géza: Sz. L. (MKsz 1943/7. 165—166). *Szabados* Béláról: 8 festő 8 szobrász (Újság 1936. dec. 6.); Kopp Jenő: A Ferencz József-díj és a Nemzeti Szalon fiataljai (Katholikus Szemle 1937. 51—52); B[álint] A[ladár]: Nyolc festő és nyolc szobrász a Szalonban (Magyar Nemzet 1941. ápr. 6.). *Madarassy* Walterről: Entz Géza: M. W. (MKsz 1942/3. 67—68); Soós Gyula: M. W. éremművész (Numizmatikai Közlöny 1963—64. 79—81); N. Pénzes Éva: Madarassy Walter (M 1969/7. 24). *Csúcs* Ferencről: Entz Géza: Cs. F. (MKsz 1943/3. 66); Szigeti István: Cs. F. szobrászművész érmei és plakettjei (Az Érem 1957. 5); N. Pénzes Éva: Cs. F. (M 1966/1. 26). *Basilides* Barnáról: P. Z.: B. B. (Magyarság 1934. máj. 13.); Fábián Dániel—Erdős Jenő: Kortársi Emlékezés B. B.-ról (M 1971/12. 22—26); P. Szűcs Julianna: B. B. képei között (Műgyűjtő 1972/4. 36—39). *Basilides* Sándorról: B. S. és Molnár C. Pál kiállítása (Magyarország 1941. jan. 7.); H. Gy.: B. S. kiállítása a Palóc Múzeumban (Magyar Nemzet 1967. okt. 6.); Pogány Ö. Gábor: B. S. kiállítása (M 1971/6. 38). *Istokovics* Kálmánról: Y[bl] E[rvin]: I. K. festményei (Budapesti Hírlap 1935. febr. 15.); Balás-Piry László: I. K. nyilatkozata (Az Ország 1943. jún. 12.); T. D.: I. K. gyűjteményes kiállítása (Esti Újság 1939. febr. 25.); Ecsery Elemér: I. K. 1968/12. 20); *Mattioni* Eszterről: Kállai Ernő: Kiállítások (Szép Szó 1938. 306); Hollós M. E. új hímeskő alkotásainak bemutatója (Új Magyarság 1943. márc. 30); Kiss Ákos: M. E. (Szekszárd 1976).

Posztnagybánya

A posztnagybányai művészetről, a Gresham-kör tagjainak tevékenységéről jó áttekintést ad a Művészet c. folyóirat 1976/12. száma. Végvári Lajos: A Gresham-csoport, Német Lajos: A Gresham — múlt és jelen, Bereczky Lóránd: Generációs vita vagy a hagyományok súlya, Menyhárt László: A Gresham normatív esztétikája, Szabó Júlia: A rajz és az akvarell a Gresham-kör művészetében, Takács József: A Gresham-kör és az európai művészet, Pap Gábor: A Gresham-kör és a monumentális művészetek címen írt egy-egy témakört feldolgozó elemző tanulmányt.

A nagybányai szemlélet hatásának, továbbélésének értékelése szempontjából forrásértékű írások: Réti István: A művészet és a természet (A Képzőművészeti Főiskola Évkönyve 1931—32. 7—73); uő: Képalkotó művészet (Bp. 1944); Szőnyi István: Kép. Megjegyzések a művészetről (Bp. 1943); Bernáth Aurél: Írások a művészetről (Bp. 1947); uő: Így éltünk Pannóniában (Bp. 1954; 1956); uő: Utak Pannóniából (Bp. 1960); uő: A Múzsa körül (Bp. 1962); uő: A Múzsa udvarában (Bp. 1967); Pátzay Pál: Alkotás és szemlélet (Bp. 1967).

A *Szőnyi* Istvánról szóló fontosabb irodalom: Fenyő Iván: Sz. I. (Bp. 1934); Lyka Károly: Sz. I. (Ars Una 1923/1. 12—19); Kállai Ernő: I. Sz. (PL 1941. szept. 2., Mvcs 287—290); Pataky Dénes: J. Sz. (AHA 1960/1—2. 115—137); uő.: Sz. I. (Bp. 1971). Győri falfestményeiről P. Szűcs Julianna írt tanulmányt (M 1976/12. 26—29). *Korb* Erzsébet művészetéről megemlítendő Genthon István könyve (Bp. 1928), továbbá Hevesy Iván (Ny 1923. II. 1947—48), valamint Lázár Béla (MM 1925. 360) cikke. *Elekfy* Jenőről: Kerényi E.: E. J. (SzM 1956/1—2. 86—87); Pátzay Pál: E. J. (Katalógusbevezető, MNG Bp. 1965). *Bernáth* Aurélról: Hevesy Iván: B. A. albuma (Ny 1922. 495—296). Kállai Ernst: A. B. (Der Cicerone 1925. 1126—1130). Kállai Ernő: B. A. újabb munkái (MM 1929. 241—252); Genthon István: B. A. (Bp. 1932); Oltványi Ártinger Imre: B. A. újabb képei (MM 1935. 353—360); Kassák Lajos: Műteremlátogatás B. A.-nál (Magyar Nemzet 1941. nov. 30.); Farkas Zoltán: B. A. (MCs 1942. 123—124). A felszabadulás utáni szakirodalomból a legfontosabbak Genthon István írásai: B. A. (MÉ 1957. 1—10); A. B. (AHA 1958. 383—403); A. B. (NHQ 1962. 121—128); valamint egy kismonográfia: B. A. (Bp. 1964). *Berény* Róbertről: Rabinovszky Máriusz: B. R. (MG 1928. 253—255); Oltványi Ártinger Imre: B. R. (MM 1936. 67). Az újabb irodalomból: Szíj Béla: B. R. (Bp. 1964); uő: B. R. (Bp. 1981). *Pátzay* Pálról: Németh Antal: P. P. (Pandora 1927/1—5); Entz Géza: P. P. (MKsz 1941/6. 140—141); Kassák Lajos: Műteremlátogatás P. P.-nál (Magyar Nemzet 1942. febr. 26.); Ybl Ervin: P. P. művészete (Szépm 1942/7. 169—174); Kotsis Endre: P. P. tégla-

dombormüvei (TF 1944. 22—23); Végvári Lajos: Arcképvázlat P. P.-ról. (M 1965/6. 9—12). *Egry* Józsefről az első nagyobb tanulmányt Kállai Ernő írta: E. J. (MM 1926. 139—148), ebben Egry 1920—1925 között festett jelentősebb műveivel foglalkozik. Egry „balatoni" korszakát tekinti át az Ars Hungarica sorozatban megjelent kötet: Ártinger Imre: E. J. (Bp. 1932). Kassák Lajos 1942-ben interjúvolta meg Egryt, ezt publikálta a Vallomás tizenöt művészről c. kötetben (Bp. 1942). Ismeretterjesztő célokat szolgál Farkas Zoltán írása: E. J. (Bp. 1959), melynek érdeme, hogy első ízben publikált részleteket Egry naplójából. Az egész életműről szóló átfogó tanulmány Német Lajos: E. J. művészetéről (Művészettörténeti Tanulmányok. MDKÉ 1959—60. Bp. 1961). Láncz Sándor: Problémák az Egry-irodalomban c. tanulmánya az addig megjelent Egry-irodalom kritikai feldolgozását adja (MÉ 1963/1. 75—83). Az Egry-napló jelentős részét tette közzé Keresztury Dezső bevezető tanulmányával az Egry-breviárium. (Veszprém 1973). Képes album Egry pályaképét felrajzoló előszóval Láncz Sándor: E. J. (Bp. 1973). Számos tanulmányt, visszaemlékezést és Egry művészetével foglalkozó szépirodalmi alkotást foglal egy kötetbe az E. J. arcképe (Bp. 1980) c. kiadvány. A művész életművének tudományos igényű feldolgozása: Láncz Sándor: E. J. (Bp. 1980).

Beck Ö. Fülöpről részletes feldolgozást nyújtó, teljességre törekvő monográfia még nem jelent meg. A legfontosabb forrás — noha nem teljes — a szövegükben többször is idézett kiadvány: B. Ö. F. emlékezései (Bp. 1957). Önálló kiadványok: Gombosi György: B. Ö. F. (Bp. 1938); Heitler László: B. Ö. F. (Bp. 1969); Kontha Sándor: B. Ö. F. (Bp. 1980). Műveinek legteljesebb jegyzékét a MNG Csap Erzsébet által rendezett, 1970-es kiállításának katalógusában találjuk. *Ferenczy* Béni munkásságának részletes feldolgozása még nem történt meg. A szövegben említett F. B.: Írás és kép című kötet (Bp. 1961) utószavát Gentbon István írta, az oeuvre-katalógust szintén ő állította össze. Szabó Katalin kismonográfiája — F. B. (Bp. 1967; 1977) — felsorolja a fontosabb korábbi irodalmat. Újabb írások: Illyés Mária: F. küzdelme a monumentalitással (Új Írás 1975/7. 80—84); Muradin Jenő: F. B. Erdélyben (MÉ 1976/3. 234—241); Kontha, S.: B. F. (AHA 1979/3—4. 253—280), sok, korábban nem publikált mű fényképét közli) Kontha Sándor: F. B. (Bp. 1980); Vajda Miklós: F. B. estéje (Új Írás 1981/5. 6—18); Muradin Jenő: A Ferenczy művészcsalád Erdélyben (Bukarest 1981). Kontha Sándor: F. B. tíz levele. M 1983/9. 54—57., 10. 49—53.

Szocialista törekvések

A szocialista képzőművészeti törekvések történetét vizsgálja — a magyar és az egyetemes művészet összefüggéségben — Aradi Nóra több fontos könyve és tanulmánya: A szocialista képzőművészet története (Bp. 1970); A szocialista képzőművészet jelképei (Bp. 1974); A képzőművészet és a munkásmozgalom kapcsolata a két világháború közötti Magyarországon (Képzőművészet és munkásmozgalom. Tanulmányok. 1974); Munkásábrázolás a magyar képzőművészetben (Bp. 1976). A szocialista szemlélet hatását egy műfajban, a szobrászatban vizsgálja Kontha Sándor: A két világháború közötti magyar szocialista szobrászat néhány kérdése (AH 1978/1. 57—64) c. tanulmánya. A törekvések eszmei forrásait kutatja Láncz Sándor: Szocialista művészetelmélet 1930 körül (M 1980/3. 7—9). A stílusirányzatok gazdag sokféleségét rendszerezi és értelmezi Theisler György: A magyar szocialista művészet stílustörekvései a két világháború között (M 1980/3. 14—18) c. tanulmánya. *Derkovits* Gyula művészetével igen sok cikk és tanulmány foglalkozik. Az életében megjelentek közt a legfontosabbak: Hevesy Iván: D. linóleummetszetei (Magyar Írás 1921/9. 226—227); Bálint Aladár: D. Gy. (Ny 1922. 1414); Rabinovszky Máriusz: D. Gy. (KUT 1927/4—5. 7—12). Halála, ill. az 1934-es emlékkiállítása után a róla szóló írások megszaporodtak. Bálint György: A festő halála (Pesti Napló 1934. jún. 24.); Lesznai Anna: D. Gy. (Századunk 1934. 402—404); Kassák Lajos: D. Gy. emlékére (Ny 1934. II. 388—393); Lyka Károly: D. Gy. (MM 1934. 189). Ekkor jelent meg róla az első önálló monográfia is: Ártinger Imre: D. Gy. (Bp. 1934). A negyvenes években született legfontosabb írások: Dési Huber István: D. Gy. élete és festészete (Népszava 1942. ápr. 19.), valamint Kopp Jenő monográfiája: D. Gy. (Bp. 1944). A felszabadulást követő első években gazdag a D.-irodalom. Horváth Márton: 1514. D. Gy. fametszetei (Szabad Nép 1945. aug. 25.); Pogány Ö. Gábor: A magyar festészet forradalmárai (Bp. 1947); Rabinovszky Máriusz: D. Gy. (SzM 1948/5. 162—165); Bortnyik Sándor: D. Gy. (Bp. 1948). Az ötvenes évek elején D. művészetét mellőzték, elhallgatták, csupán az 1954-es évforduló nyomán következett be pozitív fordulat értékelésében. Háy Károly László: A D.-évfordulóra (SzM 1954/3. 116—125); Németh Lajos: D. Gy. (Szabad Nép 1954. ápr. 13.); Körner Éva: D. Gy. (SzM 1955/2. 63—72); Fülep Lajos: D. Gy. (MTA Társadalomtudományi Osztályának Közleményei 1956/3. 249—252). Ekkor jelent meg először feleségének visszaemlékezése is, mely sok fontos életrajzi vonatkozású adatot tartalmaz: Derkovits Gyuláné: Mi ketten (Bp. 1954; újra kiadva 1977). A hatvanas évek új kultúrpolitikai szemléletét előlegezte Szabolcsi Miklós tanulmánya: József Attila, D. Gy., Bartók Béla (MTA Nyelvtudományi Osztályának Közleményei 1959/1—4. 35—63). 1961-ben jelent meg Pogány Ö. Gábor albumszerű D.-monográfiája, majd számos fontos résztanulmány: Németh Lajos: Das Gemälde von Gy. D. Drei Generationen (AHA 1960/1—2. 103—114; magyarul: Minerva baglya. Bp. 1973. 159—176); Perneczky Géza: A Szőlőevő. Egy D. kép kompozíciója (Kritika 1964/10. 25—35); Szabó, Júlia: Die Holzschnittfolge 1514 von Gy. D. (AHA 1964/1—2. 171—210); Körner Éva: D.

Gy. (Valóság 1965/10. 71—85; Szabó Júlia: D. Gy. önarcképei (MNG Közleményei 1965/5. 21—39). Hamarosan elkészült a művész munkásságát feldolgozó tudományos monográfia is, teljes œuvre-katalógussal és igen gazdag bibliográfiaválogatással: Körner Éva: D. Gy. (Bp. 1968). Az igen alapos, D. életművét az egyetemes művészettörténet összefüggésrendszerében is elhelyező monográfia óta viszonylag kevés új tanulmány született e témában. A legfontosabbak: Fülep Lajos: Körner Éva Derkovits-könyve (Magyar Nemzet 1969. márc. 2.); uő.: D. helye (Magyar Nemzet 1969. ápr. 13., 15., 16.) és Körner Éva: D. magyarsága — D. európaisága (Kritika 1978/4. 21).

A *Dési Huber* István művészetével foglalkozó cikkek közül a legfontosabbak: Kállai Ernő: D. H. I. festményei (MM 1938. 326—334); Bóka László: D. H. I. (Az Ország útja 1938/12. 385); Komor András: D. H. I. (TF 1943/12. 201—202); Oltványi Imre: D. H. I. (Magyar Nemzet 1944. febr. 29.); Szegi Pál: D. H. I. az igazság művésze (Jövendő 1947. máj. 1.); Ortutay Gyula: D. H. I.-ról (Fórum 1947/5. 382—384); Rabinovszky Máriusz: D. H. I. emléke (SzM 1947/4. 58—59). Művészetének első monografikus jellegű feldolgozását felesége írta: Dési Huber Istvánné: D. H. I. (Bp. 1964). Emlékkiállítása is 1964-ben volt a MNG-ben, a kiállítást M. Heil Olga rendezte, és ő állította össze a több száz mű adatait tartalmazó katalógust is. E kiállítás nyomán megszaporodtak a tudományos részpublikációk is: M. Heil Olga: Adalékok D. H. I. művészetéhez (MÉ 1966/3—4. 226—234); Tímár László: D. H. és a kortársi magyar irodalom (Kortárs 1966/4. 635—640); Mezei Ottó: D. H. az ember és a művész a korabeli kritikai és művészeti irodalom tükrében (MÉ 1968/1. 100—111); M. Heil Olga: D. H. I. önarcképei (MÉ 1969/4. 304—316); Mezei Ottó: D. H. I. (Bp. 1972); Tímár Árpád: D. H. I. elméleti munkássága (Művészettörténet—Tudománytörténet. Bp. 1973); Horváth György: D. H. I. (Szemtől szemben. Bp. 1976).

Bokros Birman Dezsőről: Elek Artúr: B. D. szobrász (Ny 1923. I. 709—710); B. B. D. szobrász. A művész önéletrajza, valamint Karinthy Frigyes, Rabinovszky Máriusz, Forgó Pál és Genthon István írásai (Bp. 1928); Kassák Lajos: B. B. D. szobrász albuma (Ny 1928. I. 767—768); Kállai Ernő: B. B. D. legújabb szobrai (Gondolat 1937/2. 113—115); uő: B. B. D. szobrai (MM 1938/2. 57—64); uő: B. B. D. (A kiállítás katalógusának előszava. Tamás Galéria, Bp. 1943); Rabinovszky Máriusz: B. B. D. szobrászművész összegyűjtött szobrai és grafikái (Genfben és Párizsban rendezendő kiállítási anyagának előzetes bemutatása. A kiállítás katalógusának előszava. Művész Galéria III. kiállítása, Bp. 1947. november); Oelmacher Anna: B. B. D. (SzM 1947. 120); Mihályfi Ernő: B. B. D. (Fórum 1947. 466); B. B. D.: Miért lettem szobrász? (Az új magyar művészet önarcképe. Európai Iskola Könyvtár 7—8. é. n.); Rabinovszky Máriusz: B. B. D. legújabb műveinek kiállítása (A kiállítás katalógusának előszava. Bp. 1949); B. B. D. szobrai. A művész önéletrajza Mihályfi Ernő előszavával (Bp. 1949); B. B. D. Kossuth-díjas szobrászművész gyűjteményes kiállítása (Katalógus. Fényes Adolf terem, Bp. 1954); Tehel Péter: B. B. D. gyűjteményes kiállítása (A kiállítás katalógusának előszava. Műcsarnok, Bp. 1957); K. Kovalovszky Márta: B. B. D. emlékkiállítása 1889—1965 (A kiállítás katalógusának előszava. István Király Múzeum Közleményei, D. sorozat, no. 59. Székesfehérvár 1968); Baki Miklós [Szíj Béla]: B. B. D. (Művészet 1968/10. 11—13); Csap Erszébet: B. B. D. emlékkiállítása (A kiállítás katalógusának bevezetője. MNG Bp. 1969); K. Kovalovszky Márta: B. B. D. kiállítása; Don Quijote, 1929. (Székesfehérvár. István Király Múzeum. Képzőművészeti Almanach 1. Bp. 1969); Kovalovszky Márta: B. B. (Bp. 1971); Kontha Sándor: B. B. D. önéletrajza, levelezése, művei (Bp. 1974); uő.: A két világháború közötti magyar szocialista szobrászat néhány kérdése (AH 1978/1. 57—64); Heitler László: B. B., Goldman, Mészáros, Szőllősi, Vilt és a Szocialista Képzőművészek Csoportja (M 1980/3. 19—23).

A *Mészáros* Lászlóról szóló fontosabb irodalom: Rabinovszky Máriusz: Derkovits képei és M. szobrai a Tamás Galériában. (Ny 1929. II. 502—503); Bernáth Aurél és M. L. (A kiállítás katalógusának előszava. Az Ernst Múzeum CXXXIII. kiállítása. Bp. 1932. október); Beszélgetés M. L.-val (Népszava 1933. február 8.); Kemény Alfréd (Alfred Durusz): A magyar forradalmár szobrász, M. L. (orosz nyelven); Isszkusztvo, Moszkva 1935/6. sz.); Gádor Endre: M. L. (Az emlékkiállítás katalógusának előszava. Fényes Adolf terem. Bp. 1953). Csak a hatvanas években jelent meg róla az első kismonográfia: Kontha Sándor: M. L. (Bp. 1961), majd hamarosan elkészült a művészetéhez méltó tudományos feldolgozás is: uő: M. L. (Bp. 1966). Az újabb résztanulmányok közül megemlítendő: uő: A két világháború közötti magyar szocialista szobrászat néhány kérdése. (AH 1978/1. 57—64); Heitler László: Bokros Birman, Goldman, M. Szőllősi, Vilt és a Szocialista Képzőművészek Csoportja (M 1980/3. 19—23).

Ferenczy Noémiről már a harmincas években készült monografikus feldolgozás: Tolnai Károly: F. N. (Bp. 1934), de számos cikk és tanulmány is megjelent róla: Dutka Mária: F. N. (MM 1931. 205—211); Kállai Ernő: F. N. műhelyéből (MM 1935. 370—371); Oltványi Ártinger Imre: F. N. művészete (Katalógus, Frankel Szalon, 1937); Vágó Márta: F. N. (Szép Szó 1937. 372—374); Lyka Károly: Szövött képek (Pesti Hírlap 1937. szept. 26.); Zádor Anna: F. N. (Tükör 1937/11. 825—826); Farkas Zoltán: F. N. kiállítása (Ny 1937. II. 377—378); Vágó Márta: F. N. új gobelinjéről (Szép Szó 1938. 62—63); Lukács György: F. N. (Fórum 1947. 467—468); Berény Róbert: F. N. (SzM 1947/67. 116); Berény Róbert: F. N. (Miroir 1948. 50—53). Az ötvenes évek első felének méltatlan mellőzése után a művészetével foglalkozó szakirodalom csak halála után lendült fel:

Kovács Éva: F. N. (MÉ 1957/1. 59—64); Domanovszky György: F. N. (Műterem 1958/2. 2—3); Cseh Miklós: F. N. (Bp. 1963); Kovalovszky Márta: F. N. emlékkiállítása (Katalógus. Székesfehérvár 1965); Perneczky Géza: F. N. gobelinjei Székesfehérváron (ÉI 1965. május 1.); Rózsa Gyula: F. N. emlékkiállítása (Népszabadság 1965. jún. 3.); Oelmacher Anna: A Ferenczy család (Katalógus. MNG 1968); M. Várhelyi Vanda: A Ferenczy-gyűjtemény Szentendrén (Ferenczy Múzeum. Szentendre 1975); Murádin Jenő: F. N. (Egy művészpálya erdélyi fejezetei) (MÉ 1976. 242—251); Pálosi Judit: F. N. emlékkiállítása (Katalógus. MNG 1978); uő.: F. N. falikárpitjai (M 1978/12. 36—38); Murádin Jenő: A Ferenczy művészcsalád Erdélyben (Bukarest 1981). Jankovich Júlia: F. N. (Bp. 1983).

A *Munka-kör* képzőművészeti vonatkozásaival foglalkozik Csaplár Ferenc: A Munka-kör képzőművészeti tevékenysége (MÉ 1972/2. 133—140) c. tanulmánya.

A *Szocialista Képzőművészek Csoportja* tevékenységének ma már hatalmas irodalma van. A korabeli cikkek közül a legfontosabbak: Kállai Ernő: Új valóságlátás a képzőművészetben (Gondolat 1936. 472—477); Háy K. László: Az új realista festészet formaproblémái (Gondolat 1936. 549—555); Kállai Ernő: Még egyszer: új realizmus (Gondolat 1936. 607—608); Dési Huber István: A mai magyar festészeti törekvések (Korunk 1937/1. 41—45); Kállai Ernő: A szocialista munkás-képzőművészek kiállítása (Az Ország útja 1941/11. 371—373); Dési Huber István: Tanulmány a negyedik rend művészetéről (Népszava 1941. dec. 25.); e. a. [Elek Artúr]: Freskóterv-kiállítás a Magdolna utcában (Újság 1942. április 2.). A Csoport tevékenységének tudományos feldolgozása az ötvenes években kezdődött meg. A jelentősebb szaktanulmányok sorát Németh Lajos: A Sz. K. Cs.-jának története (MMMÉ 1952. Bp. 1953) c. írása nyitotta meg, majd több fontos, visszaemlékezés jellegű cikk, ill. könyv jelent meg: Háy Károly László: Egy félbemaradt metszetsorozatról (Művelt Nép 1955. ápr. 17.); Major Máté: Negyedszázada alakult a Szocialista Képzőművészek Csoportja (MÉm 1959/3—4. 133—134); Vértes György: Harc a szocialista realizmusért I—III. (Kortárs 1961/12. 910—924; 1962/1. 111—122; 1962/2. 280—290); Erdős László: Valami készül (Bp. 1964); Oelmacher Anna, Farkas Aladár, Fenyő A. Endre: A Sz. K. Cs.-járól (M 1964/5. 16—24); Major Máté: Férfikor Budapesten (Bp. 1978). A hetvenes évek végén újabb lendületet vett a tudományos feldolgozás: Aradi Nóra: A Sz. K. Cs. és a művészettörténet-írás (Párttörténeti Közlemények 1978/4. 3—30); Theisler György: A két világháború közötti magyar szocialista képzőművész-mozgalom helye a korszak forradalmi munkásmozgalmában (Párttörténeti Közlemények 1979/3. 198—210); Aradi Nóra: A Sz. K. Cs. és az egyetemes művészet (M 1980/3. 3—6) 1981-ben megjelent a mozgalom legfontosabb dokumentumait közzétevő forráskiadvány is: Szabadság és a Nép. A Sz. K. Cs. dokumentumai (Bp. 1981. Szerk. Aradi Nóra, Láncz Sándor, Theisler György). A csoport tagjainak művészetét több kiállítás is bemutatta az utóbbi évtizedekben. A jelentősebb katalógusok: Pogány Ö. Gábor: Magyar Forradalmi Művészet (Bevezető. MNG—Műcsarnok. Bp. 1957); Oelmacher Anna: Sz. K. Cs. 1934—1944 (Előszó. MNG 1964); Soós Klára: Sz. K. Cs. (1934—1944) emlékkiállítása (Előszó. Fővárosi Művelődési Ház. Bp. 1969. március); Láncz Sándor: Újrealisták. 1936 Budapest — 1977 Szombathely (Előszó. Savaria Múzeum. Szombathely 1977).

A csoport szinte valamennyi tagjával foglalkozik önálló cikk vagy monográfia. *Goldman* György művészetéről: Pogány Ö. Gábor: Sugár Andor és G. Gy. (Az emlékkiállítás katalógusának előszava. Bp. 1948); Vértes György: G. Gy. (A kiállítás katalógusának előszava. Nemzeti Szalon. Bp. 1955); Kontha Sándor: G. Gy. művészetéről (M 1961/4. 8—10); Heitler László: G. (Bp. 1975); Kontha Sándor: G. Gy. (Az emlékkiállítás katalógusának előszava. MNG Bp. 1979. december). *Vilt* Tiborról: Jean Cassou—Kovács Péter: V. T. (Bp. 1972). *Szőllősi* Endréről: Frank János: Sz. (Bp. 1974). *Farkas* Aladárról: Pogány Ö. Gábor: F. A. és Nolipa István Pál (A kiállítás katalógusának előszava. Bp. 1948); Aradi Nóra: Háy Károly László és F. A. művészete (A gyűjteményes kiállítás katalógusának előszava. Ernst Múzeum, Bp. 1960). *Fenyő* A. Endréről: Artner Tivadar: F. A. (Műterem 1958/5. 39). *Sugár* Andorról: Oelmacher Anna—Theisler György: S. A. (Bp. 1974). *Háy* Károly Lászlóról: Pogány Ö. Gábor: H. K. L. (A kiállítás katalógusának előszava. Bp. 1947); M. Heil Olga: H. K. L. 1907—1961 (A kiállítás katalógusának előszava. MNG Bp. 1975). *Berda* Ernőről: Oelmacher Anna: B. E. emlékezete (M 1961/5. 28—29); Soós Klára: B. E. festőművész emlékkiállítása (A kiállítás katalógusának előszava. MNG Bp. 1971. augusztus). *Bán* Béláról: Oelmacher Anna: B. B. (1909—1972) (A kiállítás katalógusának előszava. Forradalmi Múzeum. Szombathely 1979). *Kondor* Györgyről: P. Turcsány Zsuzsa: K. Gy. emlékkiállítása (1921—1945) (A kiállítás katalógusának előszava. MNG Bp. 1972. április); Aradi Nóra: K. Gy. (Bp. 1981). *Nolipa* István Pálról: Aradi Nóra: N. I. P. képei (Képzőművészet és munkásmozgalom. Tanulmányok. Bp. 1974). *Fekete Nagy* Béláról: Horváth Béla: Beszélgetés F. N. B.-val a Szocialista Képzőművészek Csoportjáról (M 1980/3. 10—13). *Weisz (Fehér)* Györgyről: Horváth Béla: Emlékezés W. F. Gy.-re (M 1969/3. 10—11); Horváth Béla: Adatok W. F. Gy. életéhez (MÉ 1973/3. 173—186). *Z. Gács* Györgyről: Vadas József: Z. G. Gy. (Bp. 1975). *Ránki Roxy* Józsefről: Galambos Ferenc: Roxy (1909—1953) (M 1968/7. 14—16). *Varsányi* Pálról: Ecsery Elemér: V. P. grafikusművész kiállítása (Előszó. MNG Bp. 1979). *Kasitzky* Ilonáról: K. I. képei (A kiállítás katalógusának előszava. Balassagyarmat. Horváth Endre Galéria. 1975); Theisler György: K. I. művészete (Bp. 1980). *Buti* Istvánról Baráth Ferenc írt először Kondásgyerek az Ernst Múzeumban címmel (Pesti Napló 1939. május 28.).

A *szentendrei program* jellegéről, elvi alapjairól, történeti helyéről tájékoztat Körner Éva: Szentendre és a kelet-európai avantgarde (Valóság 1971/2. 78—89); uő: Szentendre — differenciált egység? (M 1976/1. 6—9). A szentendrei művésztelep és az oda kötődő művészek tevékenységének történetét dolgozza fel Haulisch Lenke: A szentendrei festészet kialakulása, története és stílusa 1945-ig (Bp. 1977).

Vajda Lajos művészetéről először Kállai Ernő írt elismerően: Szalonfi és szektárius (Korunk szava 1938. febr. 1.; Mvcs 271—273); uő: Vajda Lajos műteremkiállítása (PL 1940. ápr. 18.; Mvcs 274); uő: Egy festő halálára (Az Ország Útja 1941. okt., Mvcs 275—277). Többször írt róla barátja és tanítványa, Bálint Endre, valamint Mándy Stefánia. A fontosabb egykorú cikkek és visszaemlékezések kötetbe gyűjtve is megjelentek: Vajda Lajos emlékkönyv (Bp. 1972). A róla szóló kismonográfiát Mándy Stefánia írta: V. L. (Bp. 1969). A Művészet c. folyóirat 1980/1. számát szentelte V. L. művészetének. Legújabb monografikus feldolgozása: Mándy Stefánia: V. L. (Bp. 1984). A *Korniss* Dezsőről szóló fontosabb irodalom: Rabinovszky Máriusz: K. D. képei (TF 1946/11. 158—160); Ungváry Rudolf: K. D. alkotói útja (Magyar Műhely 1967/20. 36—47); Solymár István: K. D. (M 1968/12. 26—27); Körner Éva: K. D. (Bp. 1971); Hegyi Lóránd: K. D. első alkotói korszaka 1923—1933 (AH 1976/1. 89—121); uő: K. D. második alkotó korszaka. 1933—1937 (AH 1978/2. 275—321); valamint uő: K. D. (Bp. 1982). *Ámos* Imréről: Kállai Ernő: Á. I. és Anna Margit (PL 1942. ápr. 19., Mvcs 304); Á. I. naplója (Magvető Almanach. Bp. 1964); Haulisch Lenke: Á. I. (Bp. 1966); Egri Mária: Á. I. szolnoki vázlatkönyve (Bp. 1973); Passuth Krisztina: Á. I. szimbólumrendszere (AH 1975/1. 65—91); Petényi Katalin: Á. I. apokalipszis sorozata (AH 1977/2. 267—277). *Paizs-Goebel* Jenőről: Kállai Ernő: P.-G. J. festészetéről (PL 1943. nov. 7., Mvcs 320—321); Kampis Antal: Emlékezés P. G. J.-ről (M 1961/7. 6—7); Haulisch Lenke: P.-G. J. (Bp. 1968). *Martyn* Ferenc felszabadulás előtti tevékenységéről: Rabinovszky Máriusz: Művészeti relativizmus. M. F. képeihez (Ny 1929. II. 564—566); Kállai Ernő: M. F. művészete (Mvcs 362—363); Keserü Katalin: M. F. a szobrász (AH 1977/2. 279—283). Az életművének egészét feldolgozó monográfiák is foglalkoznak művészetének korai korszakával: Hárs Éva: M. F. (Bp. 1975). A Művészet c. folyóirat 1978/5. számát szentelte M. F. munkásságának. *Gadányi* Jenőről forrásértékű információkat közöl Gadányi Jenőné Így történt (Bp. 1965) c. életrajzi írása. A művészetét tárgyaló fontosabb cikkek: Kállai Ernő: Öt festő, egy szobrász (PL 1943. máj. 9.; Mvcs 316—319); uő: G. J. (Jövendő 1946. márc. 14.; Mvcs 338—339); Körner Éva: G. J. műtermében (Műterem 1958/4. 16—18); uő: G. J. (MÉ 1960/4. 304—313.); Rácz István: G. J. (Bp. 1965). *Barcsay* Jenőről: Kállai Ernő: B. J. (MM 1936. 137—142; Mvcs 229—231); Dési Huber István: Három erdélyi festő Magyarországon (Korunk 1937/7—8. 654—656; Művészeti írások. 110—114); Kállai Ernő: Öt festő, egy szobrász (PL 1943. máj. 9., Mvcs 316—319); Pogány Ö. Gábor: B. J. (Délibáb 1944. febr. 26.); Szegi Pál: B. J. (TF 1948. 48—53); Genthon István: Barcsay Jenő (MÉ 1958/2—3. 104—115); László Gyula: B. J. (Bp. 1963); Petényi Katalin: B. J. (Bp. 1974).

Az *új generációról*, a harmincas évek végén, a negyvenes évek elején pályájukat kezdő művészekről történeti összefoglalás még nem készült. A fiatalok problémáinak, a nemzedékváltás körülményeinek legjelentősebb korabeli dokumentuma Kállai Ernő: Őszinte beszámoló egy beszélgetésről (MCs 1942. I. 44—52; újraközölve Mvcs 294—303) című írása. *Andrássy Kurta* Jánosról: Entz Géza: A. K. J. (MKsz 1941/12. 308—309); Zolnay László: A. K. J. művészete (M 1963/10. 30). Írása: A. K. J.: A magyar nép szobrászata (Bp. 1944). *Beck* Andrásról: Farkas Zoltán: B. A. József Attila-érme (MCs 1942. I. 254); Szegi Pál: B. A. (TF 1946. 179—182). *Bencze* Lászlóról: Pogány Ö. Gábor: B. L. rajzai (Szabad Nép 1947. szept. 20.); Szegi Pál: B. L. (MM 1948. 247—248). *Boda* Gáborról: Kállai Ernő: Magyarság vagy ősmagyarkodás? Megjegyzések az új postapalota szobraihoz (Magyar Nemzet 1940. okt. 25.); Barsy Dénes: Magyar szobrok új hitvallása. Beszélgetés B. G.-ral (Híd 1940. okt. 4.); Entz Géza: B. G. (MKsz 1942/1. 5—6); Pogány Ö. Gábor: B. G. (Ünnep 1943/7. 18); Radocsay Dénes: Hogyan lesz a szobrászból ötvös mester. Elmondja B. G. (Nemzeti Újság 1944. jún. 4.). *Borbereki Kovács* Zoltánról: Entz Géza: B. K. Z. (MKsz 1941/4. 94); Nagy Zoltán: B. K. Z. (SzM 1942/4. 85—87); Radocsay Dénes: A munka jelképeit faragta kőbe B. K. Z. (Nemzeti Újság 1942. szept. 30.); Pogány Ö. Gábor: B. K. Z. (Ünnep 1943. okt. 15.). *Borsos* Miklós fiatalkori munkáiról: Farkas Zoltán: B. M. kiállítása (Ny 1941. I. 115); Entz Géza: B. M. (MKsz 1941/9. 201—202); Pogány Ö. Gábor: B. M. (Ünnep 1942. szept. 15.); Radocsay Dénes: Kalapáccsal mintázza szobrait B. M. (Nemzeti Újság 1944. febr. 1.). B. M. pályakezdéséről szól önéletrajzi írása is: Visszanéztem félutamból (Bp. 1971). Munkásságának egészét feldolgozó monográfia: László Gyula: B. M. (Bp. 1979). *Domanovszky* Endréről: Újváry Béla: D. E. (Bp. 1938). *Duray* Tiborról: Pogány Ö. Gábor: D. T. (Ünnep 1942. aug. 15.); Radocsay Dénes: Egy freskó mesterével beszélgetünk (Nemzeti Újság 1943. dec. 22.). Művészetének monografikus feldolgozása: Solymár István: D. T. (Bp. 1973). *Fónyi* Géza művészetéről: Radocsay Dénes: Ismeretlen anyagból születik a mai magyar mozaik (Nemzeti Újság 1942. júl. 10.); uő: A háború ajándéka a művészet számára: F. G. két hatalmas új mozaikját fejezte be (Nemzeti Újság 1944. máj. 7.). Monografikus feldolgozás: Aradi Nóra: F. G. (Bp. 1965). *Hincz* Gyuláról: Kassák Lajos: Két fiatal festő (Ny 1928. I. 397—398); Radocsay Dénes: A magyar rajz fiatal mesterei (Nemzeti Újság 1942. jan. 4.);

Pogány Ö. Gábor: H. Gy. vízfestményei (Délibáb 1943. febr. 13.). *Kerényi* Jenőről: Pogány Ö. Gábor: K. J. (Ünnep 1941. nov. 1.) Radocsay Dénes: K. J. a lévai hősi emlékműről és a fiatal magyar szobrászok feladatairól (Nemzeti Újság 1941. dec. 7.); Entz Géza: K. J. (MKsz 1943. 18—19). Munkásságának első monografikus feldolgozása: J. Szvetlov: J. K. (Moszkva 1969). Pátzay Pál: K. J. (Bp. 1976). *Kocsis* Andrásról: Pogány Ö. Gábor: K. A. (Ünnep 1941. márc. 15.); Turcsányi Erzsébet: K. A. a Nemzeti Sportcsarnok szoborpályázatának nyertese (Szépm 1941. 149—150); Radocsay Dénes: A Nemzeti Sportcsarnok kiscsarnokának dombormûveit K. A. mintázza (Nemzeti Újság 1942. febr. 1.); Entz Géza: K. A. (MKsz 1943/2. 41—42). *Koffán* Károlyról: Pogány Ö. Gábor: K. K. (Új Magyarország 1936. júl. 3.); Farkas Zoltán: K. K. metszetei (Ny 1940. I. 405—406); Pogány Ö. Gábor: K. K. új metszetei (Kelet Népe 1940. szept. 1.); Varga Sándor Frigyes: K. K. De profundis (Magyar Könyvszemle 1940/3. 308—309); Pogány Ö. Gábor: De profundis. K. K. harminckét metszete (Vigilia 1940. 531—534); uő: K. K. (Ünnep 1941. jún. 15.); Radocsay Dénes: A magyar rajz fiatal mesterei (Nemzeti Újság 1942. jan. 4.). *Kurucz D.* Istvánról: D. Fehér Zsuzsa: K. D. J. (Bp. 1968). *Mikus* Sándorról: Entz Géza: M. S. (MKsz 1942/8. 176—177); Pogány Ö. Gábor: M. S. (Ünnep 1942. dec. 1.); Radocsay Dénes: M. S. (TF 1946. 135—138). A róla szóló kismonográfia: D. Fehér Zsuzsa: M. S. (Bp. 1955). Munkásságának első korszakáról ír Pogány Ö. Gábor: M. S. pályakezdése (M 1963/8. 11—12). *Szabó* Ivánról: Pogány Ö. Gábor: Sz. I. (Ünnep 1943. jan. 1.); Radocsay Dénes: Egy fiatal szobrász beszél a hódmezővásárhelyi fazekasság újjáélesztéséről. Látogatás Sz. I. műtermében (Nemzeti Újság 1944. ápr. 30.). *Gáborjáni Szabó* Kálmánról: Térey Sándor: Parasztok. G. Sz. K. fametszetei (Erdélyi Helion 1936. 805—807); Szegi Pál: G. SZ. K. (TF 1947. 260—262). *Szabó* Vladimirról: Radocsay Dénes: A magyar rajz fiatal mesterei (Nemzeti Újság 1942. jan. 4.). *Szalay* Lajosról: Kállai Ernő: Őszinte beszámoló egy beszélgetésről (MCs 1942. I. 44—52; újraközölve: Mvcs 294—303); Farkas Zoltán: Sz. L. rajzai (TF 1946. 34). Munkásságának monografikus feldolgozása: Láncz Sándor: Sz. L. (Bp. 1973).

A KÖTETBEN KÖZÖLT DOKUMENTUMKÉPEK LELŐHELYEI

A Magyar Művészetért akció keretében rendezett operaházi díszestély programja: 163, 164

Iparművészeti Főiskola: 155, 156

Kankowszky T.: Camera and art. Bp. 1946: 3, 188
Creative camera yearbook. London 1976: 25

Képzőművészeti Főiskola Évkönyve: 130, 131

Közlekedési Múzeum Archívuma: 13, 14, 26, 32, 33, 64, 65, 66, 67, 68, 99, 100, 102, 143, 144, 145, 187

Magántulajdon: 112, 113, 174, 175

Magyar Fotóművészek Szövetségének Archívuma: 1, 2, 3, 4, 54, 55, 58, 59, 60, 61, 62, 81, 82, 83, 84, 105, 106, 107, 127, 128, 151, 152, 166, 167, 168, 169

Magyar Iparművészet: 15, 16, 17

Magyar Munkásmozgalmi Múzeum Archívuma: 7, 8, 9, 10, 27, 28, 30, 38, 39, 40, 41, 45, 46, 48, 49, 56, 57, 74, 77, 78, 79, 80, 86, 87, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 108, 109, 110, 111, 121, 122, 124, 125, 126, 132, 139, 141, 142, 148, 150, 153, 157, 158, 159, 160, 165, 170, 171, 172, 173, 176, 178, 180, 182, 183, 184, 190

Magyar Művészet: 42, 43

Magyar Nemzeti Galéria Szoborosztálya és Adattára: 47, 85, 88, 149, 154, 161, 162, 179, 189

MTA Művészettörténeti Kutató Csoport Archívuma: 5, 6, 19, 20, 71, 72, 146, 147, 177

Pesti Napló: 18, 22, 23, 24, 29, 44, 69, 70, 114

Postamúzeum: 11, 12, 31, 101

Reklámélet: 97, 98, 103, 104, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 134, 135, 136, 137, 138

Turcsányi Erzsébet: A Szentendrei Művészetelep tíz éve: 21

A FOTÓK ÉS FOTÓREPRODUKCIÓK KÉSZÍTŐI

Bertalan Vilmos: 36, 43, 71, 72, 97, 98, 103, 104, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 134, 135, 136, 137, 138, 146

Bojár Sándor: 73, 75, 76, 123, 140, 185, 186

Domonkos Endre: 1, 2, 4, 54, 55, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 81, 82, 83, 84, 105, 106, 107, 127, 128, 129, 151, 152, 166, 167, 168, 169

Kiss László: 11, 12, 31, 101

Közlekedési Múzeum fotóműhelye: 13, 14, 26, 32, 33, 64, 65, 66, 67, 68, 99, 100, 102, 143, 144, 145, 187

Makky György: 3, 5, 6, 19, 20, 25, 27, 34, 35, 37, 47, 51, 52, 53, 85, 88, 112, 130, 131, 147, 149, 154, 155, 156, 161, 162, 163, 164, 174, 175, 177, 179, 188, 189

Munkásmozgalmi Múzeum fotóműhelye: 7, 8, 9, 10, 28, 30, 38, 39, 40, 41, 45, 46, 48, 49, 56, 57, 74, 77, 78, 79, 80, 86, 87, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 108, 109, 110, 111, 121, 122, 124, 125, 126, 132, 133, 139, 141, 142, 148, 150, 153, 157, 158, 159, 160, 165, 170, 171, 172, 173, 176, 178, 180, 181, 182, 183, 184, 190

Zalka Éva: 15, 16, 17, 18, 21, 22, 23, 24, 29, 42, 44, 69, 70, 114

SZÍNES KÉPEK JEGYZÉKE*

I. Koszta József: Tányértörölgető nő, 1919 k., o. v. 80 × 70 cm. (f. MA)
II. Kassák Lajos: Képarchitektúra, 1922, o. karton, 28 × 20,5 cm. MNG (f. MA)
III. Moholy-Nagy László: Hidak. 1921. kollázs, akvarell, tus, p., 33,5 × 25,3 cm, Berlin, Nationalgalerie Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz (fm.)
IV. Nagy István: Önarckép, 1920, o. karton, 44 × 36 cm. MNG (f. MA)
V. Rudnay Gyula: Szekerek, 1930 k., o. v., 41 × 58 cm. MNG (f. MA)
VI. Bortnyik Sándor: Az új Éva, 1924, o. v., 49 × 39 cm. MNG (f. MA)
VII. Patkó Károly: Falurészlet, 1927, o. v., 103 × 95,5 cm. MNG (f. MA)
VIII. Szőnyi István: Vízparti jelenet, 1928, o. v., 65 × 87,5 cm. MNG (f. MA)
IX. Kmetty János: Csendélet, 1930, o. v., 75 × 43 cm. MNG (f. MA)
X. Pátzay Pál: Bernáth Aurél, 1928., bronz, 32 cm. MNG (f. MA)
XI. Bokros Birman Dezső: Teremtés, 1932, bronz, 44 cm. MNG (f. MA)
XII. Pór Bertalan: Bika, 1930, o. v., 60 × 72 cm. MNG (f. MA)
XIII. Egry József: Isola bella, 1930, pasztell, p. 69,8 × 94,8 cm. MNG (f. MA)
XIV. Derkovits Gyula: Halárus, 1930, o. aranyezüst porfesték, v., 80 × 35,5 cm. MNG (f. MA)
XV. Szobotka Imre: Almaszüret, 1930 k., o. v., 95 × 76 cm. Herman O. Múzeum, (f. MA)
XVI. Vaszary János: Nő kerti székben, 1930 k., o. v., 80,5 × 75,5 cm. MNG (f. MA)
XVII. Aba-Novák Vilmos: Kék kalapos nő, 1930 k., tempera, karton, 99 × 63 cm. Herman O. Múzeum, Miskolc (f. MA)
XVIII. Csók István: Balatonakarattya, 1932, o. v., 95,5 × 100 cm. Herman O. Múzeum, Miskolc (f. MA)
XIX. Bernáth Aurél: Hegedűművésznő, 1931, o. v., 112 × 81 cm. MNG (f. BV)
XX. Uitz Béla: Sallai a bitófa alatt, 1932. tempera, p., 125 × 92 cm. Ermitázs, Leningrád (fm. MA)
XXI. Dési Huber István: Vándor az ablakban, 1939, o. v., 85 × 65 cm. MNG (f. MA)
XXII. Czóbel Béla: Csendélet korsóval, 1934, o. v., 58 × 65 cm. MNG (f. MA)
XXIII. Ámos Imre: Háború, 1943, o. v., 59 × 77 cm. Herman O. Múzeum, Miskolc (f. MA)
XXIV. Szőnyi István: Anyaság, 1935, tempera, v., 101 × 71 cm. MNG (f. BV)
XXV. Berény Róbert: Parasztudvar szalmakazlakkal, 1935, o. v., 60,5 × 80 cm. MNG (f. MA)
XXVI. Vajda Lajos: Liliomos önarckép, 1936, pasztell, p., 89 × 62 cm. MNG (f. MA)
XXVII. Márffy Ödön: Önarckép, 1940-es évek, o. v., 100 × 80 cm. MNG (f. MA)
XXVIII. Mészáros László: Ülő parasztfiú, 1934 k., festett gipsz, 54 cm. MNG (f. MA)
XXIX. Ferenczy Béni: Mosakodó, 1937, bronz, 25 cm. MNG (f. MA)
XXX. Gádor István: Víziló, 1922, kerámia, 10 cm. A művész tulajdona (f. MA)
XXXI. Gorka Géza: Gyöngytyúk, 1940-es évek, kerámia, 11,1 × 13,5 cm. Iparművészeti Múzeum (f. MGy)
XXXII. Charleston ruhák a 20-as évekből. Iparművészeti Múzeum (f. MGy)
XXXIII. Estélyi ruhák a 30-as évek végéről. Iparművészeti Múzeum (f. MGy)

* *Rövidítések:* f. = fotó; fm. = fotómásolat; k. = körül; o. = olaj; p. = papír; v. = vászon; MNG = Magyar Nemzeti Galéria, Budapest *Fotók:* Bertalan Vilmos (BV), Mudrák Attila (MA), Makky György (MGy)

NÉVMUTATÓ

A nevek mellett szereplő számok a szövegben előforduló említésekre, a dőlt számok az érdemi tárgyalás helyére utalnak. A szögletes zárójelbe tett dőlt számok a szöveg közti, a római számok a színes, az álló számok a képkötetben található képekre vonatkoznak.

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó és Nyomda főigazgatója
Felelős szerkesztő: Kormányos József. Műszaki szerkesztő: Gábor Péter
A védőborító és a kötésterv Urai Erika munkája
Terjedelem: 85,49 (A/5) ív + 124 oldal melléklet
AK 2005 k 8587
Akadémiai Nyomda, Budapest. Felelős vezető: Hazai György

